



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

**TRANSTEXTUALIDADE E EROTISMO
NA TRILOGIA DE HILDA HILST**

AUTOR: JOÃO BATISTA MARTINS DE MORAIS

ORIENTADOR: ANCO MÁRCIO TENÓRIO VIEIRA

RECIFE – 2007

JOÃO BATISTA MARTINS DE MORAIS

**TRANSTEXTUALIDADE E EROTISMO
NA TRILOGIA DE HILDA HILST**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Letras da UFPE como parte dos requisitos para a
obtenção do grau de Mestre em Teoria da Literatura.

ORIENTADOR: ANCO MÁRCIO TENÓRIO VIEIRA

RECIFE – 2007

Morais, João Batista Martins de
Transtextualidade e erotismo na trilogia de Hilda
Hilst / João Batista Martins de Moraes. - Recife : O
Autor, 2007.

124 folhas; il.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal
de Pernambuco. CAC. Teoria da Literatura, 2007.

Inclui bibliografia

1. Literatura brasileira. 2. Literatura erótica. 3.
Intertextualidade. I. Hilst, Hilda – Crítica e
interpretação. II. Título.

869.0(81)
B 869

CDU (2.ed.)
CDD (20.ed.)

UFPE
CAC2007-
60



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

TRANSTEXTUALIDADE E EROTISMO NA TRILOGIA DE HILDA HILST

JOÃO BATISTA MARTINS DE MORAIS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPE
como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Mestre em Teoria da
Literatura.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Anco Márcio Tenório Vieira
Orientador (UFPE)

Prof. Alfredo Adolfo Cordiviola
Membro (UFPE)

Prof. Zeferino de Jesus Barbosa Rocha
Membro (UNICAP)

RECIFE, AGOSTO DE 2007

AGRADECIMENTOS

Creio que só a gratidão tem o direito de ser prolixa, portanto:

Considero importante lembrar o que significou para mim a semente deste trabalho e agradeço inicialmente às professoras responsáveis pelo meu primeiro contato com nomes que se tornariam os dois principais referenciais em minha trajetória acadêmica e que estabeleceram definitivamente minha paixão pelo estudo da literatura: Profa. Fátima Cartaxo, que me proporcionou o primeiro contato com um texto de Hilda Hilst (*Tadeu da razão*) e Profa. Dóris Arruda, que me iniciou no denso e brilhante pensamento de Mikhail Bakhtin (*Marxismo e filosofia da linguagem*) e a primeira a me incentivar na "continuação dos estudos" após a graduação. Destaco também agradecimentos aos(às) seguintes professores(as): Cristina Botelho, por desfazer com paciência preconceitos meus sobre a literatura brasileira; José Rodrigues de Paiva, cuja leitura de poemas em seu sotaque luso me encantava; Francis Boyes, que aprofundou minha fascinação pelo latim; Esman Dias, cujo sentimento com que recitava poemas em língua inglesa era contagiante; Prof. Luiz Antônio Marcuschi, quem primeiro despertou em mim maior interesse pelas inquietações da lingüística.

Durante a realização propriamente dita desta pesquisa, tenho a agradecer profundamente: ao Prof. Anco Márcio Tenório Vieira, cuja orientação, acompanhada de generosidade e de uma erudição vasta e sem sisudez, faz-me sentir um pesquisador de sorte por obter, além de um mestre, um amigo; à Profa. Piedade Sá, cujo rigor intelectual, compromisso e atenção me ensinaram muito sobre uma postura adequada como professor e como pesquisador; à Profa./poeta Lucila Nogueira, que me mostrou abordagens da obra de Hilda Hilst tão inusitadas quanto proveitosas; ao Prof. Alfredo Cordiviola, cuja perspicácia das provocações me fez ver caminhos menos óbvios da abordagem literária; ao Prof. Roland Walter, por me fazer enxergar de forma mais interessada as relações entre crítica literária e política. Registro ainda os mais sinceros agradecimentos a Bruno Siqueira, que faz a palavra "amigo" não alcançar a altura de sua cumplicidade e generosidade; a Ricardo Soares e a Rogério Oliveira, cuja escuta e discussão de

minhas idéias enriqueceram meu trabalho e tornaram a empreitada bem menos solitária; a Luciana Marinho, cuja interlocução me ajudou nas reflexões que definiram meu projeto de investigação; a Roseli Amorim, que me mostrou livros e despertou as primeiras reflexões sobre o erotismo na literatura, muitas vezes na companhia dionisíaca da vodka e da música eletrônica; a Roberta Ramos, companheira brilhante e de humor aguçado, mesmo quando se trata de uma "derrota da Conquista" (piada interna); a Elizieth Sá, que me ensinou a aliar vida acadêmica e engajamento político; e a Luciana Torreão, sempre disposta ao apoio.

Agradeço àqueles(as) sem a ajuda dos(as) quais seria muito difícil para mim ter acesso a uma valiosa parte da fortuna crítica sobre a obra de Hilda Hilst: ao amigo Eduardo Cury, ao escritor José Luís Mora Fuentes, à Profa./poeta Cristiane Grando e à Profa. Zahide Muzart, que gentilmente se mobilizaram para enviar-me artigos ou informações sobre a obra daquela autora; aos amigos que, mesmo do outro lado do Atlântico, também se dispuseram a recolher para mim informações importantes: Jadié Santos, Heike Muranyi, Jana Schuldt e Alessandra Figueiredo.

Contribuição indiretas — ou diretas, considerando as palavras de incentivo e interesse pelos meus "luxos do pensamento" — fazem-se extremamente dignas de minha gratidão: D. Severina Joana (avó), D. Hozana (mãe — *in memoriam*), Joseane e Maria José Martins (irmãs) por serem as primeiras a me conduzir pelos caminhos do universo feminino; ao meu pai, "Seu" João (pelo mesmo motivo, mas com estratégias diferentes); a Rachel Rangel, que aprofundou meus conhecimentos e interesse pela psicanálise; às(aos) companheiras(os) que se fizeram presentes como amigas(os) para além do espaço de trabalho: Shirley Leandro, Raquel Simões, Náira do Valle, Marconi Luna, Nazilda Rodrigues, Mônica Assunção, Fátima Gadelha, Ângela Maia e Carlos Costa; aos colegas da Pós-Graduação: André Telles (amizade e poesia), Andriana Dória (bom-humor e atenção), a Jacinto Santos (idéias compartilhadas), Brenda Carlos (sorrisos), Wilma (por me lisonjear com sua delicadeza), Joelma (companheira na paixão por Hilda Hilst) e Adilson Jardim (recados valiosíssimos através do orkut): meu muito obrigado! *And the last, but not the least*, agradeço aos que fazem ou fizeram parte do corpo administrativo da Pós-Graduação em Letras da UFPE, pelo apoio nestes anos de pesquisa.

A Bruno Siqueira.

“[...] nas horas de tempestade, de abandono ou solidão, onde iria buscar o seguro companheiro que entende e ensina, e completa o pensamento incompleto, e discute as idéias que vêm vindo, e compreende e retruca às invenções que a mente vagabunda vai criando?”

O Quinze, Raquel de Queiroz.

RESUMO: Salvo algumas exceções, a trilogia erótica da escritora brasileira Hilda Hilst — composta pelas obras *O caderno rosa de Lori Lamby*, *Contos d'escárnio: textos grotescos* e *Diário de um sedutor* — frequentemente é considerada como algo destacado em sua produção literária e de menor alcance estético por sua estreita aproximação com aspectos da pornografia. O objetivo deste trabalho é mapear as perspectivas estéticas da trilogia através da investigação de seu discurso, linguagem e estrutura, como também demonstrar que a autora não abandona as profundas questões da existência que sempre constituíram o foco de seu legado literário, quais sejam: Deus, a morte, a arte literária e as relações humanas. Algumas das principais fontes teóricas usadas para desenvolver uma análise das obras foram encontradas no pensamento de Georges Bataille a respeito do erotismo, nas considerações de Mikhail Bakhtin a respeito dos discursos, nas discussões de Luiz Costa Lima sobre a ficção e na teoria de Gérard Genette sobre a estrutura dos textos literários.

PALAVRAS-CHAVE: Hilda Hilst, transtextualidade, erotismo, ficção, epistolografia.

ABSTRACT: Except for some exceptions, the erotic trilogy by the Brazilian writer Hilda Hilst — composed of the works *O caderno rosa de Lori Lamby*, *Contos d'escárnio: textos grotescos* and *Diário de um sedutor* — is often considered as something detached from her literary production and of a lesser aesthetic force for its near approximation to aspects of pornography. This paper aims to track the aesthetic perspectives of the trilogy by investigating its discourse, language and structure, as well as demonstrating that the author does not put aside the deep issues of existence which have always constituted the focus of her literary legacy, namely God, death, literary art and human relations. Some of the main theoretical sources used to develop an examination of the works were found in Georges Bataille's thoughts about eroticism, in Mikhail Bakhtin's reflections on discourse, in Luiz Costa Lima's discussions of fiction and in Gérard Genette's theory of literary texts structure.

KEYWORDS: Hilda Hilst, transtextuality, eroticism, fiction, epistolography.

“Truth! stark, naked truth, is the word; and I will not so much as take the pains to bestow the strip of a gauze wrapper on it, but paint situations such as they actually rose to me in nature, careless of violating those laws of decency that were never made for such unreserved intimacies of ours; and you have too much sense, too much knowledge of the ORIGINALS, to snuff prudishly and out of character at the PICTURES of them. The greatest men, those of the first and most leading taste, will not scruple adorning their private closets with nudities, though, in compliance with vulgar prejudices, they may not think them decent decorations of the staircase or saloon.”*

Fanny Hill or Memoirs of a woman of pleasure, John Cleland (1710-1789).

“É obsceno você viver como se tivesse conhecido tudo.”

Hilda Hilst (1930-2004) — em entrevista.

“[...] disseste-me na tua última carta que bagos e caceta e o cuzinho de Albert não te dizem respeito. Que não te interessas mais por essas imundícies do sexo. Sinto que mentes.”

Cartas de um sedutor, Idem.

* Verdade! verdade nua e crua é a palavra; e eu sequer me darei ao esforço de cobri-la com uma tira de gaze, mas pintarei quadros tais quais eles se apresentaram para mim, ao natural, sem me preocupar em violar essas leis de decência que nunca foram feitas para intimidades tão sem reservas como a nossa; e vós tendes demasiado senso, demasiado conhecimento das pinturas *originais*, para debruçar-vos com um pudor hipócrita sobre a *imagem* delas. Grandes homens, os de gosto mais respeitado e distinto, não terão escrúpulos em adornar seus aposentos privados com cenas de nudez, embora, por obediência a preconceitos vulgares, possam não considerá-las decorações decentes para a escada ou para o salão.

SUMÁRIO

	Página
Agradecimentos	I
Dedicatória	III
Resumo	IV
Epígrafes	V
Introdução	3
PRIMEIRA PARTE	
CAPÍTULO 1 - EROTISMO, RISO E FICÇÃO	7
1.1. “Arte regendvs amor”	7
1.2. As argumentações da luxúria	14
1.3. “Metafísica ou putaria das grossas?”	22
CAPÍTULO 2 - O EROTISMO E A TRADIÇÃO EPISTOLAR	25
2.1. Luzes na alcova	25
2.2. Escrita e erotismo: correspondências	30
CAPÍTULO 3 – CÓPULAS: EROTISMO E TRANSTEXTUALIDADE	36
3.1. “Como pensar o gozo envolto nestas tralhas?”	36
3.2. <i>Corpus</i> sobre <i>corpus</i>	45
SEGUNDA PARTE	
CAPÍTULO 4 – PALIMPSESTOS HILSTIANOS	51
4.1. “Mania de infinitude”	51
4.2. Escritor brasileiro: “coisa de macho, negona”	60
CAPÍTULO 5 – “PROBLEMA DE ORDEM MORAL OU DE SEMÂNTICA”?	71
5.1. Carnavalização: a língua que “rebola”	71
5.2. Erotização (a sedução dos abismos)	82
CAPÍTULO 6 – CARTAS AOS HOMENS DO NOSSO TEMPO	92
6.1. A missivista surpreendida	92
6.2. Cartas que se desmentem	102
CONSIDERAÇÕES FINAIS (ou: “Espinheiros dentro de um buquê de borboletas”)	107
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	111



A Vênus do Espelho - 1648
Diego Velázquez

INTRODUÇÃO

O quadro *A Vênus do Espelho*, pintado em 1648 pelo espanhol Diego Velázquez (1599-1660), apresenta a deusa despida, deitada de modo que se podem ver suas costas, enquanto Cupido, também nu, segura um espelho à sua frente. O pequeno espelho reflete a face da deusa que, ao invés de deter seu olhar em sua própria imagem, observa o espectador através do espelho, surpreendendo nosso voyeurismo a percorrer os contornos dos corpos nus da cena.

Ao contrário de Narciso, cujo olhar está aprisionado no reflexo de sua própria imagem, Hilda Hilst faz como aquela Vênus de Velázquez que desvia seu olhar irônico para flagrar os *voyeurs*. Cupido (o Desejo) também lhe segura um espelho, que se divide em três faces: *O caderno rosa de Lori Lamby*, *Contos d'escárnio: textos grotescos* e *Cartas de um sedutor*. Sob o signo do erotismo e da sátira, a nudez presente nas obras atrai os olhares, mas logo que se observa mais atentamente, vê-se um desnudamento que vai além dos corpos: a nudez da linguagem, dos temas e da criação ficcional.

A trilogia erótica de Hilda Hilst mira sua própria face de obra ficcional através dos seus protagonistas: *todos são escritores*. O jogo de espelhos que a obra apresenta diante do(a) leitor(a) oferece-lhe uma oportunidade de refletir, não apenas sobre a criação literária e suas facetas, mas também sobre si mesmo(a) ao acompanhar o olhar dos personagens sobre diversas questões da existência

As abordagens críticas da produção literária da escritora paulista são comumente acompanhadas, explícita ou implicitamente, por reflexões que, *grosso modo*, não lhe reservam outros lugares senão do “difícil”, do “hermético” ou do “obsceno”. Quanto à sua trilogia erótica, esta é referida como algo destacado em sua produção literária e, salvo preciosas exceções, é comum a ênfase exclusiva no aspecto obsceno ou na experimentação estética que as obras apresentam. Esses elementos estão lá sem dúvida, e não se pode dizer que não se mostrem relevantes. Contudo, não nos parece que são o centro da tela irônica que Hilda Hilst se propõe a nos expor. É preciso não esquecer que a ironia é uma máscara daquilo que realmente se quer dizer.

A presente pesquisa é fruto de tal inquietação e nela tivemos o cuidado de respeitar a união entre os dados de nossa percepção e as questões que os textos suscitam para chegarmos a uma leitura coerente das obras. Para nós, a tarefa do crítico literário não é a de sentenciar um livro ao esquecimento ou à aclamação, mas prover elementos para que os(as) leitores(as), por si sós, decidam se a obra é digna de uma coisa ou de outra. Portanto, foi assumindo tal posicionamento que desenvolvemos nosso estudo da trilogia erótica hilstiana.

Mais do que uma opção, a perspectiva transversal de leitura é uma condição que nosso objeto de análise demandou, uma vez que os três livros são referidos pela própria autora como um conjunto. Assim, tornou-se imprescindível perceber os elos mais firmes que unem as obras, pois tomar a dimensão erótica como único laço significaria sustentar-se na imprecisão, se considerarmos que o erotismo toca a maior parte da produção literária de Hilda Hilst. Nossa busca se dirigiu especialmente sobre três aspectos básicos que se justapõem: a linguagem, a estrutura e os discursos.

Não poderíamos tratar de uma obra literária que se propõe erótica sem antes situá-la nesta linhagem, que tem tendências variadas. Riso, erotismo e crítica aos costumes caminham juntos no universo ficcional da trilogia. E também muito antes dele. A Antigüidade Clássica legou ao Ocidente grande número de obras eróticas construídas sobre essa união. Assim, seguimos seu percurso desde as elegias eróticas romanas até os contos jocosos e licenciosos que circularam na Idade Média, chamados *fabliaux*.

O século XVIII tem destaque em nosso trabalho por marcar o apogeu do romance epistolar, cujas convenções estruturais são refeitas na trilogia. Obras ficcionais na forma de memórias ou cartas, que são reunidas sob a designação comum de “gênero epistolar”, floresceram vigorosamente durante o “Século das Luzes” e, aliadas a um discurso erótico, contribuíram para estabelecer definitivamente a popularidade do romance na Europa neoclássica. A estrutura epistolar da trilogia erótica suscita reflexões importantes a respeito dos mecanismos de sedução da ficção e de suas estratégias para aprofundar o engajamento do(a) leitor(a) em seu jogo ficcional.

Outro aspecto da trilogia erótica que não poderia passar despercebido em nenhuma investigação diz respeito à *transtextualidade*, termo cunhado por Gérard Genette referindo-se à presença, explícita ou não, de um texto em outro. Citações, paródias, epígrafes, enfim, variados recursos põem a trilogia em diálogo com outros textos da literatura e do pensamento ocidental. Colocamos também nossa atenção sobre a seleção que é feita desses textos, apontando possíveis ressignificações que essas alusões operam na trilogia hilstiana e as subversões que a autora faz dos discursos com os quais dialoga.

O tratamento da linguagem na construção desse projeto estético de Hilda Hilst, que se caracteriza pela ancoragem no erotismo, no riso e na transtextualidade, também se constitui alvo de nossas discussões. A diversidade de linguagens representadas na trilogia evoca uma pluralidade de universos sociais que intervêm de forma significativa nas narrativas. Quanto a essa questão, tomamos Mikhail Bakhtin como nosso principal interlocutor, sobretudo por suas ponderações sobre a carnavalização da linguagem e sobre o plurilingüismo que caracteriza o discurso romanesco.

Embora as polêmicas entre o erótico e o pornográfico já tenham sido levantadas em abordagens da trilogia de Hilda Hilst, julgamos pertinente apresentarmos um posicionamento para evitar ambigüidades em nossas argumentações. Entretanto, procuramos acrescentar algo a essas reflexões para contornar o terreno movediço dos julgamentos morais. Trouxemos, então, alguns pressupostos teóricos de Luiz Costa Lima sobre a ficção para criarmos uma ponte com a outra margem de nosso objeto: o erotismo, cujos mecanismos foram investigados por Georges Bataille e suas ponderações também se fizeram bastante proveitosas para este nosso estudo. Nossa preocupação foi a de alargar o campo de visão das formas pelas quais o erotismo se mostra representado na literatura.

Naturalmente, as perspectivas teóricas citadas até aqui não nos acompanham desnudas. Todas estão paramentadas com diversos suportes, de interpretação ou de informação, cuja presença julgamos enriquecedora para nossa leitura analítica. A própria trilogia se fez nosso guia para as reflexões que trazemos para este trabalho.

PRIMEIRA PARTE

CAPÍTULO 1 — EROTISMO, RISO E FICÇÃO

1.1. “ARTE REGENDVS AMOR”

E vendo a mulher que aquela árvore era boa para se comer, e agradável aos olhos, e árvore desejável para dar entendimento, tomou do seu fruto e comeu, e deu também a seu marido, e ele comeu com ela. Então foram abertos os olhos de ambos, e conheceram que estavam nus; e coseram folhas de figueira, e fizeram para si aventais.

Gênesis 3:6-7

O relato bíblico do mito de Adão e Eva mostra, como primeira consequência para a humanidade de seu desejo pelo conhecimento, a autoconsciência de sua nudez. Se, no intuito de vestir sua nudez de saber, a humanidade tivesse à mão apenas as folhas da literatura ocidental para coser seus aventais, muitos deles talvez não lograssem ser suficientemente decorosos, quer pela extravagância das estampas, quer pela transparência ou pequenez do tecido. Descosidas essas folhas, elas cairiam perdidas no meio de uma vasta floresta, cujo chão freqüentemente é revolvido pelos ventos da História. Algumas dessas folhas, porém, por características extremamente peculiares, não poderiam passar despercebidas. Por exemplo, *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, e *Ulysses*, de James Joyce, são obras divisoras de águas na literatura, cada qual por diferentes méritos. Entretanto, notemos um traço particular que essas obras têm em comum: ambas foram consideradas perigosamente imorais. A primeira levou seu autor aos tribunais franceses; a segunda foi banida por lei, durante anos, de sua nação de origem, o Reino Unido. A imoralidade que foi impingida a essas obras está relacionada, sobretudo, à dimensão sexual, embora esta esteja presente na literatura ocidental desde os períodos em que se situa sua formação, qual seja: a Antigüidade Clássica. Curiosamente, os períodos que a História Antiga registra como apogeu cultural de gregos (séculos VI a IV a.C.) e romanos (Século I a.C.) marcam também o surgimento de autores cujas obras trazem referências eróticas tão impudentes que ultrapassam muito a licenciosidade identificada em Flaubert e Joyce nos dois últimos séculos. A influência e resistência daquelas obras de conteúdo notadamente erótico através dos séculos e dos contextos sociais — de

autores tais como Calímaco, Aristófanes, Catulo e Ovídio — fazem supor, além de uma força artística incontestável, que a literatura, quando trata do que há de mais humano, sobrevive às diferentes concepções de mundo.

O diálogo da *trilogia erótica*¹ de Hilda Hilst com a tradição literária ocidental centrada nessa dimensão sensual da vida remonta até a Antigüidade Clássica, em referências refeitas, mas inequívocas. Essa erudição, que subjaz sua trilogia, une Hilda Hilst a um grupo de artistas cuja estética foi enriquecida por um saber culto e por um olhar atento sobre o cotidiano, fazendo de suas obras um espaço de reflexão sobre a linguagem, o cânone, a moral e a sociedade de suas respectivas épocas.

A elegia erótica latina, por exemplo, — cujos nomes de autores e personagens estão presentes, sobretudo, no segundo livro da trilogia: *Contos d'escárnio: textos grotescos* — se insere no texto hilstiano de forma bastante significativa. Porém, antes de tratar desse aspecto mais detalhadamente, percorramos nosso olhar, a partir desse gênero, por algumas folhas notáveis da literatura erótica ocidental com as quais a trilogia dialoga explicitamente.

Ao que se dá o nome de elegia é um tipo de poema de estrutura muito sofisticada, cultivado na Antigüidade por gregos e romanos, comumente estruturado em dísticos compostos de um hexâmetro e de um pentâmetro². Originalmente grego, em geral com caráter grave e com temática de lamento fúnebre, em Roma assumiu um aspecto menos solene, com reflexões sobre dimensões importantes da vida daquele povo: a pátria, a guerra, a amizade e, principalmente, o amor.

¹ Categoria indicada pela própria autora referindo-se às obras *O caderno rosa de Lori Lamby*, *Contos d'escárnio: textos grotescos* e *Cartas de um sedutor*, em entrevista publicada no *Suplemento Cultural do Diário Oficial do Estado de Pernambuco*, 1995, p.11 (ver bibliografia).

² Na poesia grega e latina, por suas características prosódicas, a métrica se contava a partir da quantidade das sílabas, conforme fossem breves ou longas. Ao conjunto de sílabas chama-se pé, tendo o hexâmetro duas sílabas breves no quinto pé, e o hexâmetro, ao contrário, com o quinto pé composto por duas sílabas longas. Ao par formado por um hexâmetro e um pentâmetro chama-se *dístico elegíaco*. Porém, “entre nós, por exemplo, não figura a quantidade que é o alicerce da versificação latina ou grega. A rima, por outro lado, que hoje nos é tão familiar e querida, não constituía peça essencial da poesia até a Idade Média latina” (Bechara, 1999:629).

“A arte guia o amor”³: o efeito dessa frase pode não mais desafiar nossos sentidos, mas desafia algumas de nossas “verdades” sobre as relações amorosas. O poeta Ovídio a registrou nos primeiros versos de sua trilogia *Arte de Amar* (*Ars Amatoria*), escrita no século I antes de Cristo e tomada como um dos textos mais importantes e reveladores sobre as relações amorosas na Roma Antiga.

Antes de Ovídio, as elegias eróticas de Tibulo, Propércio e Catulo já eram conhecidas e tidas como valiosas produções da poética latina. Ovídio declamava seus poemas eróticos em festas e banquetes da opulenta, requintada e culta elite. Se pudéssemos ser um(a) daqueles(as) convivas, nossa moral judaico-cristã, com um deus assexuado, teria alguma dificuldade de ouvir, sem incômodo, referências a deuses e deusas que faziam amor:

Alucinado de paixão por Vênus
de terrível guerreiro transformara-se
o deus Marte em pacífico amoroso.
[...]
Nem esquiva nem cruel se mostrou Vênus
às súplicas do deus que preside aos combates.
O indiscreto Sol (quem aos olhos do Sol
poderá escapar?) fez saber a Volcano
a conduta da esposa.
[...]
Dispõe Volcano redes invisíveis
sobre o leito de amor e em redor.
Finge partir para Lemos. Os amantes
encontram-se e nus são envolvidos
na traiçoeira rede. (Ovídio, 1997:143,145)

Florence Dupont (1993:75) — em seu estudo sobre o cotidiano de Roma durante a República⁴ — chama a atenção para o fato de que estava marcada na própria linguagem a concepção romana de um mundo divino cuja dimensão não estava inacessível ao mundo terreno:

Se no estilo poético o pão era chamado de Ceres, a deusa do trigo, ou se “adorar Vênus” significava “fazer amor”, estas não eram meras figuras de linguagem. Marte *era* a guerra, e

³ Tradução nossa: “*Arte regendus amor.*” (Ovídio, 1997:8).

⁴ Trata-se da obra *Daily life in Ancient Rome* (tradução para o inglês de: *La vie quotidienne du citoyen romain sous la Republique*. Ainda sem título em português — ver bibliografia).

empreender uma guerra era adorar Marte ao torná-lo presente entre os homens.⁵

Concernente a essa longínqua concepção sobre o mundo divino, encontramos algo ainda mais esclarecedor no que diz Zeferino Rocha (1996:24) a respeito dos gregos (cuja cultura foi absorvida pelos romanos em muitos aspectos, sobretudo o religioso):

Para os antigos, os deuses, apesar de seus poderes extraordinários, faziam parte do mundo e estavam sujeitos ao mesmo Destino (*Moirá*) que regia a ordem do *Kósmos*. O mundo físico, o mundo humano e o mundo divino contribuía para fazer do *Kósmos* a realidade de um grande Todo ordenado e hierarquizado. Embora transcendente, o divino não se encontrava numa outra ordem de realidade, ou seja, numa ordem sobrenatural, concebida necessariamente fora do mundo.

Sendo todos os atos humanos semelhantes aos dos deuses, o desejo sexual — inspiração divina (Cupido), tanto quanto o era a literatura — não se constituía, portanto, indigno de representação artística. Não pensemos, contudo, que a sexualidade não figurava como uma temática polêmica. A complexidade labiríntica da moral romana é a melhor evidência do contrário.

Em *O Banquete*, de Platão (1987:23) — um texto grego dos mais antigos no erotismo ocidental —, Aristófanis conta que a humanidade era composta originalmente de seres masculinos, femininos e andróginos, estes últimos sendo uma junção, num mesmo corpo, de dois indivíduos. Por sua natureza poderosa, desafiaram os deuses, mas foram castigados por Zeus, que os dividiu em dois, tornando-os mais fracos; porém, mais numerosos para servi-lo:

Depois de laboriosa reflexão, diz Zeus: “Acho que tenho um meio de fazer com que os homens possam existir, mas parem com a intemperança, tornados mais fracos. Agora com efeito, continuou, eu os cortarei a cada um em dois, e ao mesmo tempo eles serão mais fracos e também mais úteis para nós, pelo fato de se terem tornado mais numerosos; e andarão eretos, sobre duas pernas”.

⁵ Tradução nossa: “If in poetic diction bread was referred to as Ceres, after the goddess of corn, or if ‘to worship Venus’ meant ‘to make love’, these were no mere figures of speech. Mars was war, as waging war was to worship Mars by making him present among men.”

Aristófanes, portanto, apresenta o amor — a atração entre dois seres que se complementam — como uma união com a força de ameaçar poderes. Porém, Platão indica algo de risível nessa idéia ao atribuí-la a um comediógrafo e executa aqui uma pequena vingança contra Aristófanes, que ridicularizava o pensamento de Sócrates⁶, de quem Platão era discípulo. O texto relata que Aristófanes empanturra-se durante o banquete, o que lhe causa um acesso de soluços e o faz perder o fôlego no momento em que iria proferir seu discurso sobre o amor, tema que fora proposto aos comensais. A despeito da zombaria que envolve a figura de Aristófanes no texto, muitos momentos da História mostram que Platão mal sabia o tanto de verdade que ele colocara na fala de Aristófanes.

A liberação de costumes parece ter sempre ameaçado a (suposta ou patente) ordem social, cuja manutenção freqüentemente convém, sobretudo, às classes dominantes, e que, portanto, interessam-se em conservá-la inalterada. O banimento de um artista acusado de escândalo moral comumente é resultado dessa ameaça. Em Roma não foi diferente: o imperador César Augusto desterrou Ovídio por *carmen et error* (um poema e uma imprudência)⁷, em outras palavras, devido ao conteúdo licencioso de sua poesia — provavelmente os textos presentes em *Arte de Amar* —, que destoava bastante da política moral do imperador, empenhado em fazer desaparecer da sociedade romana os costumes libertinos que passaram a ser cultivados amplamente⁸.

Contudo, essa punição que Augusto aplicou a Ovídio não era uma atitude respaldada numa rejeição dirigida às elegias eróticas pela totalidade da elite romana, classe da qual o próprio Ovídio era membro. Os poetas elegíacos cantavam um submundo moral como se não fizessem parte dele. Assim, salvo

⁶ Ver a comédia intitulada *As nuvens*.

⁷ Cf. Findlen, 1999:79.

⁸ Apesar do “programa moralista de Augusto”, ele ficou conhecido como “protetor e benfeitor de poetas e artistas” (Paratore, 1987:357,351). Tal fama leva historiadores a duvidarem que um poema tenha sido a verdadeira causa da exposição de Ovídio ao ressentimento do Imperador. Veyne (cf. 1985:108) supõe que o desterro se deu porque o poeta participara como coadjuvante em algum escândalo envolvendo Júlia, neta de Augusto. Contudo, a julgar pelas reiteradas tentativas de se redimir, presentes nos textos de Ovídio posteriores ao seu banimento (*Tristia*, *Epistulae ex Ponto*, *Ibis*), o próprio poeta acreditava que o conteúdo de sua literatura tinha sido a causa de sua desgraça. Além disso, há outro fato revelador: segundo Paratore (cf. 1987:512), Augusto, ao banir Ovídio, ordenou também a retirada da obra *Arte de Amar* de todas as bibliotecas públicas.

atitudes como a de Augusto, de um modo geral, compreendiam-se as convenções do gênero elegíaco, no qual os poetas se mostravam satiricamente tomados por paixões indignas para a moral romana.

Longe de serem frios e calculistas, na verdade, os romanos poderiam ser muito sentimentais. A paixão, contudo, era outra questão: uma força além do controle dos homens, passível de escravizá-los; uma fome animalesca que poderia deixar o coração de um homem em silenciosa consumição e arrastá-lo para a morte⁹. (Dupont, 1993:241)

Portanto, era vergonhoso para um romano ser escravizado por uma paixão, ainda mais uma paixão dedicada a uma mulher de estado civil incerto. E cantar uma aventura de voluntária submissão não era considerado viril e muito menos admirável; a não ser que fosse um deboche de situações passionais típicas. Essa é a conclusão a que chega o historiador Paul Veyne (1985:60), para quem as elegias romanas “tendem freqüentemente ao típico, à comédia de costumes”, apresentando-se como “uma fotomontagem de sentimentos e de situações típicas da vida passional irregular, expostos na primeira pessoa”. Portanto, as relações amorosas cantadas nas elegias eróticas romanas não eram tomadas como seriamente confessionais, mas como convenção de um gênero em que o autor, falando em seu próprio nome, dirigia-se eroticamente, num jogo teatral, a algum(a) amante — “rapaz ou moça de longas tranças ornadas”¹⁰ —, muitas vezes queixando-se de prazeres desfrutados apenas uma vez, ou solicitando-os. Veyne (1985:47) identifica a elegia erótica como uma poesia lúdica — que esse autor chama de “mentira divertida” —, caracterizada pela ironia sobre a “crença ingênua do homem simples”. Não se levava realmente a sério que um patrício estivesse apaixonado por uma mulher venal, de vida irregular como era a das heroínas cantadas pelos elegíacos. Ainda sobre a “mentira divertida” literariamente

⁹ Tradução nossa: “*Far from being coldly calculating, the Romans could in fact be very sentimental. Passion, however, was another matter: a force beyond men’s control liable to enslave them; an animal hunger that could eat a man’s heart out and draw him to his death.*”

¹⁰ Tradução nossa de fragmento da trilogia *Amores (Liber I, Elegia I)*, de Ovídio (“[...] *nec mihi materia est numeris levioribus apta, / aut puer aut longas compta puella comas*”). Os textos em latim dessa trilogia estão disponíveis no site da Latin Library, cujo endereço eletrônico é: <http://www.thelatinlibrary.com/index.html> Acesso em 15/10/06.

convencionada na elegia, Veyne (1985:157) enfatiza que ela é: “Prazer estético de um triunfo lúdico sobre a falta de fineza, sobre o gosto pelo sentimentalismo e o *human interest*. A elegia retém, da nossa realidade, apenas lados banais e vagos.” Portanto, a idéia romântica de sinceridade, valorizada na arte até hoje, em que “o indivíduo exprime sua verdade através de sua obra” (Veyne, 1985:176), não fazia parte do universo ficcional das elegias na Antigüidade.

Essa literatura de linguagem despudorada e jocosa do período clássico — que Hilda Hilst revisita, considerando, sobretudo, essa aliança entre o erótico e o cômico — alcançou a Idade Média atualizada predominantemente nos *fabliaux*, contos licenciosos e humorísticos, estruturados em versos, oriundos de uma longa tradição oral e incorporados à literatura a partir do século XII.

1.2. AS ARGUMENTAÇÕES DA LUXÚRIA

The books that the world calls immoral are the books that show the world its own shame.¹¹

The picture of Dorian Gray, Oscar Wilde.

A importância estética das obras elegíacas entre os literatos medievais é indubitável. Paratore (1987:515) ressalta que Ovídio foi “um dos poetas prediletos da Idade Média, tanto como mestre de erudição mitológica, como como mestre de elegâncias mundanas”.

A Idade Média assistiu ao Cristianismo crescer e alcançar hegemonia entre os povos da Europa sob a tutela da Igreja Católica. Viu também surgirem as Cruzadas, a Inquisição, os primeiros pensadores a dar ao Cristianismo católico suas bases teóricas e os concílios que definiram sua doutrina. Agostinho e Tomás de Aquino – religiosos chamados “santos” – preocuparam-se em refletir sobre a sexualidade – respectivamente, nos séculos IV/V e XIII –, enfatizando a castidade como virtude e postulando que a volúpia sexual era um pecado grave, ou seja, o sexo quando praticado apenas pelo prazer, sem fins de procriação, aproximaria o homem dos desejos da carne e, conseqüentemente, distanciaria seu espírito de Deus. Para a mentalidade medieval, “as investidas demoníacas mais freqüentes aconteciam através da sedução do corpo e dos prazeres sexuais. [...] O mundo do sexo, suas fantasias, seus desejos e seus impulsos eram considerados imundos, iníquos e infames.” (Rocha, 1996:36-37). Essas idéias marcam o desenvolvimento de uma “ideologia da carne”, que se pode resumir nestas considerações de Sarane Alexandrian (1994:35)¹²:

Na Idade Média desenvolveu-se a noção de luxúria, que não pertencia a nenhum sistema religioso ou moral da Antiguidade greco-romana. A luxúria (ou impudicícia), consistindo em se entregar imoderadamente aos prazeres sexuais, era um dos pecados capitais, desviando o homem de sua salvação espiritual.

¹¹ “Os livros aos quais o mundo chama de imorais são os livros que mostram ao mundo sua própria vergonha.” (Tradução nossa).

¹² Importa ressaltar que, em nossa opinião, Sarane Alexandrian, na sua *História da literatura erótica*, afasta a obra de rigor científico quando se detém em julgamentos morais que resvalam para um discurso demasiado pejorativo sobre o caráter das obras e dos escritores mencionados, estigmatizando-os. Contudo, a riqueza de títulos ali reunida, distribuídos em sequência cronológica e com referências a seus respectivos contextos sócio-culturais, torna esse livro impossível de ser desprezado num estudo sobre o erotismo na literatura.

Paradoxalmente, essa “ideologia da carne”, vigilante em enfatizar a ligação de várias práticas sexuais ao pecado, também legou à arte uma freqüente presença do erotismo, pois, sob o pretexto de denunciar a devassidão e mostrar os ardis da luxúria, os literatos permitiam-se construir textos com linguagem e universos bastante licenciosos (cf. Alexandrian, 1993:35). Com a ascensão da Igreja Católica e seus dogmas morais, que se tornaram parte da vida cotidiana de homens e mulheres medievais (cf. Goff, 2007:87), era prudente revestir a arte da época com as tintas do Cristianismo católico. Porém, como nos informa Auerbach (cf. 1972:105), até o advento da Renascença, a Igreja apresentava ainda um olhar moral imbuído de certa flexibilidade que, *grosso modo*, permitiu-lhe um contato de tolerância com diversos universos culturais.

No que concerne à literatura, nem só da linguagem requintada do amor cortês, com suas damas idealizadas e cavaleiros honrados, eram construídas as narrativas que circularam na Idade Média, mas também da “poesia da gentinha”¹³, do léxico obsceno, amores venais, escatologia e situações jocosas do universo dos *fabliaux*. Estes tinham como alvos preferidos de seus versos debochados — e desbocados — a hipocrisia dos clérigos e a vida libertina de damas e cavaleiros da aristocracia, que eram satirizados em histórias com títulos tão irreverentes quanto estes: *O bispo que benzeu a cona*, *Do tanoeiro que comeu a dama* e *Do cavaleiro que fazia falar as conas*.

Um preconceito arraigado é acreditar que o cristianismo foi o inimigo da literatura erótica, enquanto o paganismo teria sido seu defensor incondicional. Na realidade, não foram os Pais da Igreja¹⁴, mas os filósofos estoicos como Sêneca que começaram a chamar os órgãos genitais de “partes vergonhosas” ou *pudenda* (os gregos diriam *aidofa* ¹⁵). (Alexandrian, 1994:31)

¹³ Bédier *apud* Alexandrian, 1994:39.

¹⁴ A partir do século I d.C., bispos e outros líderes religiosos começaram a ser chamados de “Pais da Igreja”, por sua lealdade no estabelecimento da doutrina e divulgação do pensamento católico. Entre eles figuram os nomes de Santo Agostinho (filósofo e teólogo) e São Jerônimo (tradutor da Bíblia para o latim, a *Vulgata*).

¹⁵ Outros registros mostram que o termo grego era *aidoia* e não *aidofa*: “Aristóteles usava o *aidoia*, o plural de *aidoin* (pênis), no mesmo sentido que os romanos aplicavam a *pudenda* (genitália de mulher e homem). O grego *koleiôn* ou *koleos* (antepassado de “colhões”) era o termo usado na Idade Média européia como equivalente a vagina.” (*Revista Língua Especial: Sexo e Linguagem*. Junho de 2006, p.22).

Essa ponderação nos permite vislumbrar porque a Idade Média cristianizada não fez desaparecer, através das fogueiras da Inquisição, todas as obras licenciosas da Antigüidade, sobretudo as elegias eróticas, que divergiam radicalmente da idéia casta de amor pregada pela Igreja Católica. Ao contrário, as “mentiras divertidas” — no dizer de Paul Veyne (1985:47) — do universo elegíaco de destacados poetas latinos, tais como Catulo, Propércio e Ovídio, mantiveram-se vívidas, apreciadas por literatos medievais, muitos dos quais eram clérigos¹⁶. As elegias romanas, aliás, retomaram sua força estética principalmente aos olhos cristãos dos europeus do século XII. A influência de antigos textos latinos era tal que Alexandrian (1994:41) afirma ter mesmo havido uma “retórica latina” na Idade Média.

Um bom exemplo da permanência e influência das elegias eróticas latinas naquela época é a descrição mais representativa e original que chegou até nossos dias dos pressupostos do amor cortês, registrados no século XIII por André Capelão em seu *Tractatus de amore*, uma obra ostensivamente baseada nas elegias ovidianas, com numerosas citações destas (embora, por sua condição de padre¹⁷, André Capelão não pudesse dedicar-se a pormenores sobre o ato sexual, como o fez Ovídio). O *Tractatus de amore* (traduzido, a partir da versão francesa, por *Tratado do amor cortês*) segue, inclusive, um roteiro retórico semelhante ao da trilogia *Arte de amar* (*Ars amatoria*), tematicamente dividido a partir de três etapas principais: como conquistar o amor, como preservá-lo e como se curar dele. No texto de Capelão (2000:15-16), a temperança é uma virtude valorizada nos seguintes termos:

O excesso de paixão impede o amor porque há homens que são escravos de desejos tão impetuosos que o amor não pode retê-los

¹⁶ Paratore (1987:338) afirma que: “A obra de Catulo, admiradíssima em toda a época imperial, imitada e celebrada particularmente por Marcial, salvou-se porque conservada no códice da Biblioteca Capitular de Verona, que, no século IX, foi transferida pelo célebre bispo Ratério para a Bélgica e, depois, no século XIII, foi levada de novo para Verona.”

¹⁷ O Cânone III do I Concílio de Latrão confirma o celibato clerical em 1123, porém o Cânone II do Concílio de Nicéia (325 d.C.) nos revela que o controle da liberdade de costumes entre os sacerdotes católicos, através do celibato, já era uma preocupação da Igreja desde o século IV. O texto estabelece que, havendo acusação contra um religioso de cair em “pecado sensual”, este deveria ser “impedido do ofício clerical”. Esses cânones estão disponíveis em inglês, respectivamente, nas seguintes páginas eletrônicas: <http://www.fordham.edu/halsall/basis/lateran1.html> e <http://www.fordham.edu/halsall/source/nicea1-sel.html> Acesso: 03/08/2006.

em suas redes; depois de pensarem incessantemente numa mulher, ou depois de terem obtido seus favores, são capazes de desejar outra assim que a vêem, esquecidos dos serviços que receberam daquela que amavam e não sentindo por ela nenhum reconhecimento. Tais homens desejam obter prazer com todas as mulheres que vêem. Seu amor assemelha-se ao do cão despuído, mas acredito ser melhor compará-los aos asnos, pois são impelidos unicamente pelo instinto que põe o homem ao nível das bestas, e não pela verdadeira natureza, que, dotando-nos de razão, nos diferencia de todos os animais.

Na Idade Média, a simbologia do asno estava ligada à vileza “material e corporal” (Bakhtin, 1999:67). O trecho acima nos dá pistas sobre um pensamento medieval que resultou na instituição do matrimônio como um dos sete sacramentos católicos no IV Concílio de Latrão, em 1215. Os desejos concupiscentes, que conduziam à vileza espiritual e corporal, deveriam ser refreados com o casamento¹⁸.

O casamento era assim um remédio que Deus deu ao homem para se preservar da impudícia. Ou seja — são os teólogos que o dizem, a partir do século XIII — quando um dos esposos sente-se tentado a cometer o adultério ou a cair em poluição voluntária, ele pode, se não encontra melhor meio, usar o remédio do casamento para não cair nessa tentação. (Flandrin *apud* Catoné, 2001:63-64)

Ora, lembremo-nos, no entanto, de que o amor cortês só poderia ser dirigido a uma dama de classe superior e *casada*. Essa era uma condição *sine qua non* para o desenrolar da cortesia amorosa, pois a “inacessibilidade” da mulher amada iria treinar o espírito do apaixonado no exercício da prudência, da

¹⁸ A preocupação com o controle dos desejos não deixou de ser, evidentemente, uma das principais inquietações da Igreja Católica. O Papa Bento XVI apressou-se em doutrinar sobre o amor no seu primeiro ano de pontificado e publicou em 2005 sua Encíclica Papal intitulada *Deus é amor (Deus caritas est)*, na qual enfatiza que “o eros necessita de disciplina, de purificação para dar ao homem não o prazer de um instante, mas uma certa amostra do vértice da existência, daquela beatitude para a qual tende todo o nosso ser.” (Bento XVI, 2005:6). Convém lembrar aqui uma reflexão de Marilena Chauí (*apud* Franconi, 1997:71-72): “[...] o papel dado ao amor, forma de valorizar enormemente a família (a parede adornada pela Sagrada Família), tem um significado político: é a resposta da Igreja contra os movimentos socialistas, sobretudo os do final do século XIX e início do século XX, que pretendiam desfazer todas as instituições repressivas da sociedade burguesa, aí compreendida a família na forma do casamento monogâmico indissolúvel.” Essa constatação de Chauí parece ainda ter validade neste início de século XXI quando lemos os ataques à filosofia de Marx presentes em vários trechos da encíclica de Bento XVI — pelas críticas de Marx à prática da “caridade”, que ajudaria a manter os indivíduos no estado de pobreza. Essas críticas ao pensamento de Marx se dão num momento em que partidos de orientação marxista ganham cada vez mais votos na América Latina. Bento XVI (2005:26) refere-se ao pensamento marxista como “uma filosofia desumana”. Sabe-se também que o atual Papa tem se colocado enfaticamente contra o divórcio.

sabedoria e do autocontrole. Portanto, a cortesia, embora não chegasse ao extremo de elogiar abertamente o adultério, fazia das dificuldades de um triângulo amoroso instrumento de elevação espiritual. Essa hipocrisia da devota sociedade feudal era atacada pela ironia salaz dos fabliaux, cujo vocabulário incasto opunha-se às excessivas alegorias presentes na literatura cortês. No fabliau intitulado *Do cavaleiro que fazia falar as conas* temos um exemplo dessa oposição num insólito conselho, dito muito às claras, “que se a cona por acaso / tiver algum impedimento, que não deixe responder, / o cu responderá por ela” (Montaignon *apud* Alexandrian, 1994:38).

O fabliau mais antigo que se preservou é *Richeut*, de 1159, que conta a história de uma prostituta (cf. Alexandrian, 1994:37). Esse dado nos remete ao fato de que foram os textos dedicados a tal tema que deram origem à palavra pornografia: “do grego *pornographos*, que significa literalmente ‘escritos sobre as prostitutas’.” (Moraes e Lapeiz, 1985:8). Hoje, fazem-se comumente distinções entre o “erótico” e o “pornográfico”, que ocupa em concernência àquele uma posição bastante inferior na hierarquia dos julgamentos dirigidos às representações alusivas ao sexo. José Paulo Paes (2006:15), tradutor de importantes poemas do cânone erótico ocidental, defende o estabelecimento de uma diferença argumentando que “efeitos imediatos de excitação sexual é tudo quanto, no seu comercialismo rasteiro, pretende a literatura pornográfica”. Essas idéias, no entanto, encontram vozes opositoras que relativizam esses extremos:

Tendo em vista que tudo é rentabilizado, torna-se difícil, a partir de critérios meramente estéticos, distinguir o que é produção pornográfica (ligada ao aspecto venal, por definição) e produção erótica. E se a primeira está fortemente impregnada pela ideologia conservadora, a segunda também dela não escapa. Ambas podem servir de veículo para reforçá-la. (Cunha *apud* Silva, s.d.)

Segundo Paes (2006:15), Boris Vian também insiste que, em última análise, existe uma impossibilidade em diferenciar erotismo e pornografia, dado que ambos envolvem a dimensão sexual. Théodore Schroeder (*apud* Azevedo Filho, 2002:38-39) postula que “não se pode encontrar obscenidade em nenhum livro...

nenhum quadro... ela nunca é mais do que uma qualidade do espírito daquele que lê ou olha...”. A afirmação de Schroeder abre uma perspectiva interessante, pois retira a discussão sobre o objeto e a desloca para o olhar do observador.

Voltaremos a essa lição em momento oportuno. Por ora, observemos que, entretanto, nem sempre foi possível — ou necessário — estabelecer tais distinções, pois a pornografia “não consistia uma categoria de literatura ou de representação visual independente e distinta antes do início do século XIX.” (Hunt, 1999:10). Portanto, usamos momentaneamente o termo *pornografia* a partir de sua etimologia, ou seja, para nos referirmos a textos que remetam ao universo da prostituição e anteriores ao século XIX.

Em 1534, soma-se à lista da literatura pornográfica os *Ragionamenti*¹⁹, de Pietro Aretino, um autor tão original quanto fora, dois séculos antes, aquele que estudiosos de sua obra identificam como tendo sido o seu principal influenciador: Giovanni Boccaccio — autor do célebre *Decameron* —, que, segundo Auerbach (1972:127), influenciara também o desenvolvimento de “uma forma mais elegante” de fabliau na França. As inovações dos *Ragionamenti* são atinentes sobretudo à “incontinência de linguagem” e “grau de realismo” com que Aretino elabora “um retrato excepcionalmente vivo da sociedade italiana da Renascença, desvendando-lhe a intimidade” (Paes, 2000:19). Essa obra traz um diálogo entre duas velhas cortesãs, Nanna e Antônia, que discutem qual a melhor ocupação para encaminhar a filha de uma delas: se de freira, de esposa ou de prostituta. Decidem por esta última,

[...] pois a freira trai seus votos e a mulher casada trucidada o sacramento do matrimônio; a puta, ao menos, não desonra nem mosteiro nem marido, faz como o soldado, que é pago para destruir tudo, e o faz sem nenhuma contenção, porque ela precisa ter em estoque a mercadoria que oferece. (Aretino, 2006:140).

¹⁹ Em nota na página 69 de *História da literatura erótica*, Alexandrian (1994) explica que “*Ragionamento*, em italiano quer dizer *raciocínio*, *argumentações*”. No Brasil, até onde pudemos apurar, a única edição traduzida disponível no mercado atualmente — a qual utilizamos neste trabalho — é da editora Degustar, que publicou em 2006 essa obra de Aretino sob o título de *Pornólogos I*, com uma proveitosa profusão de notas explicativas.

Um dado curioso a respeito dos *Ragionamenti* é o deboche anunciado já na dedicatória: Aretino (2006:9) dedica essa obra ao seu *macaco* Bagattino, saudando-o como “grande mestre”²⁰. No século XX²¹, Hilda Hilst foi um pouco mais longe: em *Contos d’escárnio: textos grotescos*, temos a presença do angustiado personagem Hans Haeckel (notemos as mesma iniciais do nome Hilda Hilst), que “era um escritor sério, o infeliz” (Hilst, 2002a:40), mas ignorado pela crítica. Um dos contos desse escritor inserido na obra e intitulado *Lisa*, trata — sem omitir pormenores do contato sexual entre os dois — da paixão de um homem por sua macaca (cf. Hilst, 2002a:43-45). Além desse detalhe e do tema da prostituição, que está contemplado na trilogia em *O caderno rosa de Lori Lamby*, Aretino e Hilda se unem a uma tradição da literatura pornográfica — considerando o étimo do termo *pornografia* — a partir da associação entre o riso e o sexo para construção de uma crítica social através da adoção de uma linguagem que, de acordo com os modelos de suas respectivas épocas, vem a ser não-canônica:

Se a considerarmos como representação explícita dos órgãos e das práticas sexuais para estimular sensações, então, até meados ou final do século XVIII, a pornografia era quase sempre algo além. Na Europa, entre 1500 e 1800, era mais frequentemente um veículo que usava o sexo para chocar e criticar as autoridades políticas e religiosas. (Hunt, 1999:10)

A qualidade da literatura pornográfica de Aretino — como a de tantos outros autores desse gênero, pelo menos até o século XIX — era perpassada por um saber culto e ditada por um desejo consciente de fazer seus contemporâneos perceberem questões realmente vergonhosas (hipocrisia, prepotência, mediocridade), envolvendo nisso um elemento do qual esses seus contemporâneos facilmente se envergonhariam: a nudez do corpo, da linguagem, dos temas; uma nudez que, como se reivindicasse um retorno ao Éden, pretendia

²⁰ Bem antes de Aretino, Ovídio realizou um gracejo semelhante: compôs uma elegia pela morte do papagaio de sua musa Corina, poema inserido na trilogia *Amores* (Livro II, Elegia VI).

²¹ A trilogia erótica de Hilda Hilst foi publicada pela primeira vez no início da década de 1990 pelas editoras Massao Ohno (*O caderno rosa de Lori Lamby*, 1990), Siciliano (*Contos d’escárnio: textos grotescos*, 1990) e Paulicéia (*Cartas de um sedutor*, 1991). Os direitos sobre essas obras foram posteriormente adquiridos pela Editora Globo, que as relançou na década seguinte junto com outros títulos da autora. Advertimos que, por uma questão metodológica, ao nos referirmos à ordem de publicação dos livros da trilogia estaremos considerando a primeira edição, cuja sequência acabamos de informar.

desconhecer a vergonha do próprio corpo. Nos *Ragionamenti*, a prostituta Antônia sintetiza essa postura num conselho:

Oh, eu ia lhe dizer, mas acabei esquecendo: fale claramente e, se você quiser alguém, que não seja um sábio da Universidade de Roma, diga “foda”, “pau”, “boceta” e “cu”; [...]. Por que você não fala diretamente e pára de ir de um lado para o outro nas pontas dos pés? Por que não diz sim, quando quer dizer sim; e não quando quer dizer não — senão, o que resta para você? (Aretino *apud* Hunt, 1999:78)

A referência ao “sábio da Universidade de Roma” alude à devoção dogmática que muitos humanistas italianos do século XVI nutriam pela civilização antiga e pela língua latina clássica, desprezando as formas populares de sua língua materna, que — ao contrário daqueles — Aretino cultivava brilhantemente em suas obras (cf. Auerbach, 1972:141-166). Apelidado de “Flagelo dos Príncipes” (Hunt, 1999:52), Aretino apontava sua literatura afiada não apenas para a *intelligentsia* da época, mas também para a aristocracia e para o clero. Ao se opor a esses dois seguimentos do Poder, Aretino trabalhou também essa oposição em sua linguagem, mostrando em suas obras o vernáculo italiano sem restrições quanto ao registro de seus termos mais rudes. Os textos da trilogia erótica de Hilda Hilst trazem uma postura semelhante, qual seja: a de uma escrita em que erudição e imaginário popular, assim como suas respectivas linguagens, misturam-se como elementos estéticos na sua produção literária.

Para Bakhtin (1999:70), essa desierarquização divertida da linguagem tem um sentido preciso: ela é a extensão, na literatura — desde os fabliaux, passando por Rabelais, Boccaccio e até mesmo Goethe —, de elementos de uma concepção carnavalesca do mundo característico das festas populares da Idade Média, quando tudo o que era elevado e antigo era precipitado “nos infernos do ‘baixo’ material e corporal, a fim de que nascesse novamente depois da morte”. O riso dessa linguagem carnavalesca é *ambivalente* (“ao mesmo tempo burlesco e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente”), *universal* (“atinge a todas as coisas e pessoas”) e *geral*, pois “*todos riem*” (Bakhtin, 1999:10).

1.3. “METAFÍSICA OU PUTARIA DAS GROSSAS?”

*Quem ri quando goza
É poesia
Até quando é prosa.
Alice Ruiz (In: Desorientais).*

Na obra *Contos d'escárnio: textos grotescos*, ao ser aconselhado por Clódia a “ler uma historinha” do escritor Hans Haeckel, o personagem Rubito hesita: “é metafísica ou putaria das grossas?” (Hilst, 2002a:78). Recordemos, como já assinalamos, que as letras iniciais do nome do escritor retomam as do de Hilda Hilst. Vejamos, pois, algumas reflexões que essa pergunta pode suscitar a respeito da literatura erótica.

Ovídio, Aretino, Hilda Hilst: estes são alguns dos seguidores de um gênero de escrita erótica que converte em riso crítico o seu olhar arguto e decepcionado sobre a sociedade. Ao atingirmos tal conclusão, somos levados a considerar, junto com Bataille (2004:420), o caráter coadjuvante do riso na experiência do erotismo:

O riso nos faz tomar essa via na qual o princípio de uma interdição, de decências necessárias, inevitáveis, transforma-se em hipocrisia insensível, em incompreensão do que está em jogo. A extrema licença ligada à brincadeira é acompanhada de uma recusa em levar a sério — eu compreendo o *trágico* — a verdade do erotismo.

A “verdade do erotismo” — como veremos mais detalhadamente adiante — é a morte, pois no sistema apresentado por Bataille (2004) o desejo do ser por uma união com o outro representaria a dissolução de sua individualidade. O riso nega a tragicidade da morte. Consideremos ainda que tanto o riso quanto o sexo são alvo de interdições, tornando-se, assim, elementos privilegiados de transgressão: eles engendram a negligência de limites. Ambos concorrem para superarmos a vertigem provocada pelo abismo existente entre os seres *descontínuos* que somos, pois ambos suscitam o engajamento do outro no mesmo movimento de rir ou gozar. Orgasmo e riso são *prazer físico*, resultado de uma experiência sensível com o mundo, com o outro. Não por acaso, a alegria do carnaval traz comumente consigo o afrouxamento das interdições sexuais — no Brasil, aliás, esse aspecto é

particularmente evidente. O “reinado de momo” estabelece um mundo em que a autoridade e as hierarquias são desfeitas ou “invertidas”, num jogo teatral. Bergson (1964:72) chama a atenção para o fato de que, no teatro, a transgressão de certa ordem estabelecida também engendra o riso, afirmando: “[...] rimos do réu que passa uma lição de moral no juiz, da criança que pretende dar lições a seus pais, enfim do que vem a se classificar sob a rubrica do ‘mundo invertido’.”²². Logo, a inversão da ordem torna evidente uma verdade — importante para nossas reflexões sobre o papel do riso e do erótico como instrumentos de crítica e de transgressão — que se pode resumir no seguinte: a inversão ironiza os discursos dominantes pintando-os com cores mais vivas através da troca de posições e, assim, torna perceptíveis outras possibilidades.

Bakhtin (1999:78), contextualizando a obra de Rabelais, conclui que o Renascimento afirma uma atitude em relação ao riso que vinha se fortalecendo desde a Idade Média, na qual o riso tinha o mesmo objetivo da seriedade: visava ao universal, mas construindo “seu próprio mundo contra a Igreja oficial, seu Estado contra o Estado oficial”. A Igreja medieval condenava o riso, mas esta teve de fazer concessões a uma cultura popular expressiva, em que o elemento cômico era onipresente, herdado de ritos e festas pagãs que sobreviveram à sisuda moral dos chefes da Igreja. Essas festas significavam a “liberação do riso e do *corpo*” (Bakhtin, 1999:77 — grifo nosso). Quanto ao aspecto ritualístico, cabe aqui lembrar a definição que Otávio Paz (1994:12) elabora para a linguagem do erotismo através de uma comparação com a linguagem da poesia:

A relação entre erotismo e poesia é tal que se pode dizer, sem afetação, que o primeiro é uma poética corporal e a segunda uma erótica verbal. Ambos são feitos de uma composição complementar. A Linguagem — som que emite sentido, traço material que denota idéias corpóreas — é capaz de dar nome ao mais fugaz e evanescente: a sensação; por sua vez, o erotismo não é mera sexualidade animal — é cerimônia, representação. O erotismo é sexualidade transfigurada: metáfora. A imaginação é o agente que move o ato erótico e o poético.

²² Tradução nossa: “*C’est ainsi que nous rions du prévenu qui fait de la morale au juge, de l’enfant qui prétend donner des leçons à ses parents, enfin de ce qui vien se classer sous la rubrique du «monde renversé»*”.

A partir dessas considerações, se recuarmos na História até a Grécia Antiga, verificaremos que o binômio festa/rito, equivalendo a riso e erotismo, vem de uma tradição muito anterior à da Idade Média. Nas festas dionisiacas, os cortejos em honra àquele deus eram abundantemente ornados de elementos visuais eróticos²³. O culto a Priapo — divindade representada de membro viril sempre ereto, personificação do falo de Dionísio — “originou-se das imagens fálicas diante das quais se desenvolviam as orgias dionisiacas.” (Oliva Neto, 2006:16).

Retomemos Bakhtin (1999:79):

[...] o riso da Idade Média venceu o medo de tudo que é mais temível na terra. Todas as coisas terríveis, não-terrestres, converteram-se em terra, isto é, em mãe nutriz *que devora para de novo procriar outra coisa*, que será maior e melhor. Nada sobre a terra pode ser terrível, da mesma forma que nada pode sê-lo no corpo da mãe, com suas mamas nutritivas, sua matriz, seu sangue quente. O terrível terrestre: os órgãos genitais, o tumulto corporal, dissolvem-se em voluptuosidade e em novos nascimentos. (Grifo nosso)

A atitude medieval em relação ao riso, presente na literatura e realçada no Renascimento é, para Bakhtin (cf. 1999:57), tão importante como expressão de uma visão de mundo que se tornou uma marca distintiva entre essas épocas e os séculos que se seguiram.

A trilogia erótica hilstiana, ao retomar explicitamente um diálogo com a herança clássica, não apenas a atualiza através da fortuna cultural do ocidente desenvolvida até o final do século XX, mas também assume uma cumplicidade com uma tradição literária que, na associação do riso e do erótico, resulta numa literatura que *devora* e, ao mesmo tempo, *fertiliza*, no momento em que seu caráter transgressor se abre à exploração de novas perspectivas estéticas.

²³ “O termo grego *phallós* (que passou para o latim como *phallus*, membro viril) nomeava o estandarte religioso usado nas festas a Dionísio, o deus do vinho. Estátuas de Hermes com ereção decoravam as fachadas das casas, e sátiros com genitais enfeitavam vasos e taças. Uma das *kômos* (procissões jocosas) gregas, tradição religiosa que deu origem à palavra “comédia”, era escoltada pela escultura de um falo.” (Revista *Língua Especial: Sexo e linguagem*. Junho de 2006, p.27).

CAPÍTULO 2 — O EROTISMO E A TRADIÇÃO EPISTOLAR

2.1. LUZES NA ALCOVA

*La volupté et la philosophie font la bonheur de l'homme sensé. Il embrasse la volupté par goût, il aime la philosophie par raison.*²⁴
Thérèse philosophe, Marquês d'Argens.

Uma revolução e uma corrente filosófica caracterizaram de modo extraordinário o “Século das Luzes”, como ficou conhecido o século XVIII: a Revolução Francesa e o Iluminismo. Ambos acarretaram mudanças profundas, respectivamente, na vida sócio-política e no pensamento do Ocidente, deixando conseqüências vastas e irrevogáveis. A Revolução Francesa, ocorrida em 1789 sob o lema da “liberdade, igualdade e fraternidade”, representou o estabelecimento definitivo da burguesia no topo da pirâmide social e influenciou tanto a queda da monarquia em outras nações européias quanto os movimentos de independência nas colônias do Novo Mundo. O Iluminismo, por sua vez, — movimento filosófico alinhado com a visão de mundo burguesa — lançou um novo olhar sobre o pensamento cartesiano para o qual “se o homem quisesse atingir a sua plenitude, quer dizer, ser soberanamente livre, deveria considerar a razão como a essência de seu ser” (Bornheim, 1993:79). A essa concepção, o Iluminismo justapôs a idéia de Natureza, cujas leis se estendem a tudo e a todos, mas acessíveis a cada indivíduo através do seu pensamento racional. Para os iluministas, o desejo sexual era dado pela Natureza. Colocar-se contra esse desejo era, portanto, antinatural — “e as paixões podiam ter uma influência benéfica, já que tornavam os seres humanos mais felizes” (Hunt, 1999:34). Assim, muitos iluministas divulgaram suas idéias através da literatura erótica, como é o caso da obra *Teresa filósofa*, de Jean Baptiste de Boyer (Marquês d’Argens)²⁵, surgida em 1748. Escrita em forma de memórias, a concepção iluminista de que a Natureza possui leis imutáveis e universais

²⁴ “A volúpia e a filosofia fazem a felicidade do homem sensato. Ele abraça a volúpia por gosto, ama a filosofia pela razão.” (Tradução nossa). Essa frase figurava na folha de rosto das primeiras edições da obra (Cf. Goulemont, 2000:146).

²⁵ Inicialmente anônimo, atualmente o texto tem sua autoria atribuída ao escritor citado.

aparece em muitas reflexões da protagonista: "[...] logo percebemos indistintamente o mecanismo das ações de nossa vida e desde que conheçamos uma, nós a conhecemos todas, uma vez que a natureza age somente por um mesmo princípio" (Boyer, 2000:38). Para Benedito Nunes (1993:56):

Foi a tal matriz que se vinculou o individualismo racionalista da Ilustração, que reconheceu o homem como sujeito universal de direitos naturais em nome da humanidade, e como sujeito universal de conhecimento em nome do progresso da inteligência da espécie.

Assim, valorizando o conhecimento como elemento libertador do homem, pretendia-se apagar da consciência coletiva as superstições e a irracionalidade que poderiam sustentar tiranias como as que surgiram no Antigo Regime, mas sem abandonar a idéia de um Ser Superior, cuja existência, para os iluministas, poderia ser explicada racionalmente. Havia na época, entretanto, um grupo de pensadores libertinos, radicalmente vinculados ao ateísmo, cujo nome mais célebre e mais polêmico é o do Marquês de Sade. No quinto diálogo de sua obra *A filosofia na alcova*²⁶, publicada em 1795, está inserido um texto intitulado "Franceses, mais um esforço se quereis ser republicanos", no qual se lê: "[...] o ateísmo é no presente o único sistema dos que sabem raciocinar." (Sade, 2000: 129).

Uma mudança particularmente importante no pensamento filosófico da época — que tentava avançar em questões abordadas pelo Racionalismo — deu-se quanto à idéia de *interioridade*, que, para Descartes, limitava-se à dimensão da razão. Essa concepção de uma subjetividade estritamente racional, porém, deparou-se com suas limitações quando Rousseau acrescentou à interioridade uma instância superior à razão: o sentimento — e colocou o Ocidente às portas do Romantismo.

Antes de Rousseau, porém, o Racionalismo cartesiano espalhara sua influência não apenas na política e na filosofia, mas também, estivera nos

²⁶ No século XVIII, a alcova (ou *boudoir*, em francês) designava o aposento utilizado pelas mulheres para encontros íntimos (conforme nota do tradutor da obra *Esses livros que se lêem com uma só mão*, p. 10 — ver bibliografia).

pressupostos epistemológicos das ciências naturais e demais campos do conhecimento e das artes.

Quanto à literatura, as mudanças na sua produção e recepção vinham acontecendo desde o século XVI, revelando-se no interesse crescente em aventuras dos anti-heróis do romance picaresco. Esse gênero passou a influenciar toda a literatura européia, inserindo-lhe descrições realistas da sociedade e dos costumes. A obra *A vida de Lazarillo de Tormes*, por exemplo, escrito anônimo surgido na Espanha em 1554 e considerado o primeiro romance picaresco, apresenta um personagem às voltas com a necessidade de lançar mão de expedientes pouco louváveis a fim de sobreviver. O discurso em primeira pessoa a respeito de seu patrão, dirigindo-se ao(à) leitor(a), critica os membros das classes privilegiadas com uma franqueza desconcertante:

Mas também quero que Vossa Mercê saiba que, em tudo que adquiria e tinha, jamais vi um homem tão mesquinho e avarento, tanto que me matava de fome e não me providenciava a metade do necessário. Falo a verdade: se com minha sutileza e artimanhas eu não soubesse me virar, muitas vezes teria morrido de fome. (2005:23)

O foco da produção literária fora redirecionado para o indivíduo comum, oriundo de classe social humilde, cujas motivações e comportamento passavam ao largo da glória e da virtude idealizadas pela Nobreza. Tais influências anunciavam "uma nova época e uma nova mentalidade" (Aguiar e Silva, 1994:677), delegando ao gênero romanesco cada vez mais a tarefa de apresentar, sobretudo, observações da realidade e análises da alma humana, e não se deter apenas nos objetivos de uma mera história de entretenimento (cf. Aguiar e Silva, 1994:677). É assim, pois, que no século XVII o romance barroco, com suas longas narrativas cheias de sentimentalismos e aventuras heróicas inverossímeis, despenca de seu status preferencial no gosto do público.

Uma tendência cientificista passou a ser cultivada como valor estético e isso se refletiu na verossimilhança literária, que foi fortemente influenciada pelas emergentes idéias iluministas características daquele período e pela visão de mundo individualista da burguesia, em vias de se estabelecer vitoriosa. No século

XVIII, a investigação da História tomou uma direção epistemológica em que a experiência individual dos fatos passou a ter grande relevância: registros pessoais escritos — tais como memórias, cartas e diários — foram alçados à condição de poderem figurar como importantes documentos históricos.

Para vislumbrarmos melhor o nível de liberdade intelectual com que se fazia a associação da literatura com registros documentais, tomemos um trecho dirigido às obras do escritor inglês Samuel Richardson nas *Œuvres Esthétiques* de Denis Diderot (*apud* Leite, 1991:76), um dos nomes mais importantes do pensamento iluminista no século XVIII²⁷:

Oh, Richardson! ousarei dizer que a história mais verdadeira é cheia de mentiras e que teu romance é cheio de verdades. A história pinta alguns indivíduos: tu pintas a espécie humana; a história atribui a alguns indivíduos o que não disseram nem fizeram; tudo o que atribuis ao homem, ele assim disse e assim fez [...].

Richardson foi um dos autores responsáveis pela popularização do romance epistolar na Europa do século XVIII. Seu romance *Pâmela ou A Virtude recompensada*, publicado pela primeira vez em 1740 e depois traduzido para várias línguas, tornou-se o que chamaríamos hoje de um *best-seller*. As cartas da protagonista a seus pais queixavam-se e pediam conselhos sobre o assédio de seu patrão. A trama era conduzida sobre a tensão em torno da dúvida se a protagonista iria manter sua castidade ou ceder às investidas. Com um discurso moral rígido, essa obra de Richardson, no entanto, não escapou de entrar no *Index librorum prohibitorum* da Igreja Católica em 1744, levando o autor a fazer várias alterações para ajustar o romance *Pâmela* ao gosto e ao pudor do público.

Embora a literatura europeia já registrasse formas epistolares em seu cânone desde a Antigüidade Clássica — por exemplo, a obra *Heroides* de Ovídio,

²⁷ O texto de Diderot data de 1761 e também podemos verificar nele as ressalvas que os intelectuais daquela época tinham quanto ao gênero romanesco: “Por romance, compreendeu-se até os dias de hoje um tecido de acontecimentos quiméricos e frívolos, cuja leitura era perigosa para o gosto e para os costumes. Eu desejaria muito que se encontrasse outro nome para as obras de Richardson, que elevam o espírito, que tocam a alma, que respiram por toda parte o amor ao bem e que também são chamadas de romances.” (Diderot *apud* Stalloni, 2003:95).

datada do século I a.C.²⁸ —, foi apenas no contexto de valorização dos registros da experiência empírica pessoal, a partir da segunda metade do século XVII, que essas formas começaram a florescer como importante estratégia narrativa e assumiram um papel de absoluta relevância na literatura corrente do século seguinte, estabelecendo-se como característica estrutural de um novo gênero: o romance epistolar.

²⁸ De acordo com Paratore (1987:505), a obra *Heroides* “recebeu talvez do seu autor o título mais modesto de *Epistulæ*: e é o que elas são, cartas amorosas fictícias, escritas aos seus amantes por heroínas do mito e da história, com um apêndice de respostas de alguns deles”.

2.2. ESCRITA E EROTISMO: CORRESPONDÊNCIAS

Se tal fosse possível, gostaria de estar atrás de Cordélia quando recebe uma carta minha. Ser-me-ia então fácil verificar até que ponto ela consegue compreender, do ponto de vista estritamente erótico. As cartas, afinal, são e serão sempre um meio inapreciável para causar determinada impressão numa jovem; as palavras escritas têm, muitas vezes, uma influência muito maior que a palavra viva.

Diário de um sedutor, Kierkegaard.

As narrativas do gênero epistolar partem de critérios formais e enunciativos próprios da correspondência ou correlatos a ela, incluindo-se o diário e as memórias por apresentarem elementos similares. Merker et Stammler (1925:26), em *Reallexikon der deutschen Literatur*, e Ann Arboh (1966:5), em *Told in Letters*, elaboraram, respectivamente, definições com as seguintes abrangências²⁹:

- “Romance [...] que em seu todo ou predominantemente se constitui através de cartas”³⁰ (Merker e Stammler *apud* JMG, s.d.);

ou ainda:

- “Qualquer prosa narrativa [...] em que cartas, parcial ou inteiramente fictícias, servem como meio narrativo ou aparecem de forma significativa na condução da trama.”³¹ (Arboh *apud* JMG, s.d.).

A melhoria dos serviços postais, estradas e meios de transporte no século XVIII permitiu que pessoas distanciadas se correspondessem através de cartas com maior frequência. Esse fato leva estudiosos a argumentarem que essa comunicação à distância de que se servia a sociedade setecentista foi aproveitada pela produção literária da época, mimetizando uma prática comunicativa do cotidiano das pessoas numa estratégia para conseguir um efeito de real, o que também teria contribuído para a popularidade que o romance epistolar atingiu entre os europeus daquele século.

²⁹ Ambas as definições, assim como suas respectivas referências, encontram-se no *Dictionnaire International des Termes Littéraires*, cujo endereço da página eletrônica inserimos na bibliografia deste trabalho.

³⁰ Tradução nossa: “Romane... Welche ganz oder doch zum allergrössten Teile aus Briefen bestehen”.

³¹ Tradução nossa: “Any prose narrative... in which letters, partly or entirely fictitious, serve as the narrative medium or figure significantly in the conduct of the plot”.



A Missivista Surpreendida – 1662
Gabriel Metsu

Os romances freqüentemente tomavam, portanto, a forma de documentos, de memórias, de diários, de cartas. Em todos os países, mas especialmente na Inglaterra, na França e na Alemanha, o romance tornou-se autobiográfico e biográfico. O romance epistolar foi favorecido pelo fato de que as correspondências privadas entraram cada vez mais nos hábitos de todas as classes sociais. Uma prova disso é a multiplicação dos manuais de correspondência.³² (Jost, s.d.)

Um aspecto do romance epistolar que revela o reflexo de uma perspectiva filosófica eminentemente voltada para a interioridade do indivíduo é o foco narrativo em primeira pessoa. Este se apresenta especialmente digno de nota quando se trata desse gênero, pois, em geral, o narrador — “instância doadora da narrativa” (Aguiar e Silva, 1994:697) — freqüentemente é o protagonista da história. Os(As) leitores(as) adentram o universo ficcional, portanto, através da percepção de uma instância narradora cujo saber sobre os fatos está mais próximo do reconhecimento das limitações humanas do que da aspiração a uma onisciência divina. No âmbito da dêixis gerada pela estrutura formal desse tipo de texto, comumente surge um destinatário caracterizado por “um ‘tu’ intratextualmente construído e particularizado como entidade ficcional” (Aguiar e Silva, 1994:699). A identidade desse narratário pode ser oculta ou manifesta, de acordo as relações estéticas e ideológicas que o autor empírico tencione formar. Um narratário explicitamente nomeado, por exemplo, transforma, de modo enfático, o(a) leitor(a) empírico numa espécie de *voyeur*, pois, não sendo o destinatário a quem os textos nomeadamente são endereçados, ele invade as confissões e segredos alheios, como na cena retratada no quadro de Gabriel Metsu (1629-1667), *A Missivista Surpreendida* (obra da segunda metade do século XVII), em que um homem espiona, por cima do ombro da correspondente, o conteúdo de sua carta.

A correspondência epistolar é uma das várias práticas lingüísticas escritas que se inserem em diferentes dimensões da vida social — familiar, comercial, jurídica etc. — e, assim, pode variar em graus de formalidade e informalidade de

³² Tradução nossa: “Les romans prenaient donc souvent la forme de documents, de mémoires, de journaux, de lettres. Dans tous les pays, mais surtout en Angleterre, en France et en Allemagne, le roman devenait biographie et autobiographie. Le roman par lettres a été favorisé par le fait que les correspondances privées entraient de plus en plus dans les mœurs de toutes les classes sociales. Une preuve en est la multiplication des manuels de correspondance.”

acordo com a sua finalidade. Notadamente, é sobretudo da correspondência íntima que os romances epistolares vão retirar seu modelo, “buscando a via da introspecção e da verossimilhança”³³ (Calas, 1996:13). Essa característica se liga a um fato bastante significativo: a maioria dos romances desse gênero que tiveram relevância na história da literatura ocidental compõe-se de cartas trocadas *entre amantes*. A trama é, assim, urdida através de um diálogo epistolar mantido entre as personagens — o que instaura um jogo de espelhos em que os(as) personagens são, ao mesmo tempo, escritores(as) e leitores(as). Há também as cartas de destinatário impreciso, mas isso não as afasta de uma dimensão privada: estas se aproximam do diário, das confissões, do monólogo interior.

Comumente, portanto, os elementos formais de uma carta, tais como data, assinatura, cumprimentos e forma de endereçamento entram na estrutura desse gênero; data e assinatura marcam os limites do enunciado, equivalentes aos capítulos de um livro, delimitando uma transição de vozes ou de acontecimentos.

Associado a uma prática comunicativa corrente desde o século XVII, com o estabelecimento do sistema postal na Europa, o romance epistolar cumpriu um papel importante, tanto no enriquecimento de estratégias narrativas, quanto na popularização do próprio gênero romanesco. O século XVIII também foi marcado pelo florescimento da pornografia e, segundo Steven Marcus (*apud* Hunt, 1999:33), “o desenvolvimento da literatura pornográfica é dependente e inseparável do desenvolvimento do romance”.

Além da correspondência amorosa que era freqüente no romance epistolar, a filosofia, a política e a crítica social também fizeram parte de seu universo. Voltaire deixou um grande volume de cartas em que discute os fundamentos de suas idéias e muitos outros proeminentes filósofos iluministas adotaram o gênero epistolar em suas publicações, algumas delas romances que se tornaram muito famosos: *Julie ou A nova Heloísa* (1761), de Jean-Jacques Rousseau, e *A religiosa* (1796), de Denis Diderot³⁴.

³³ Tradução nossa: “*en cherchant la voie de l’introspection et de la vraisemblance*”.

³⁴ Preso em 1749 sob acusação de escrever textos pornográficos (cf. Hunt, 1999:35).

O desenvolvimento tecnológico dos meios de transporte foi tornando cada vez mais inverossímeis as dificuldades apresentadas pelas distâncias em que se achavam os personagens dos romances epistolares, e o realismo que marcaria a literatura do século seguinte passou a adotar outras características formais na sua produção literária. Para François Jost (s.d.), “o declínio do romance epistolar coincide com o da sentimentalidade literária” no século XIX.

A trilogia erótica de Hilda Hilst incorpora vários elementos da tradição literária epistolar, não como um recurso para reparar fragilidades artísticas, mas como meio de explorar e problematizar estratégias narrativas, numa releitura enriquecedora e crítica, realçando o tema principal de suas discussões, quais sejam: o valor da escrita literária e seu alcance nas questões humanas. As estruturas predominantes nessas obras são as do diário e da carta, estabelecendo um diálogo com o romance epistolar, que — assim como a trilogia hilstiana — surgiu entre conflitos e mudanças sócio-políticas e culturais de forte impacto na História, no pensamento e no comportamento dos ocidentais. No Brasil, em 1990, ano de lançamento dos dois primeiros livros da trilogia, acabara de subir ao poder, após duas décadas de ditadura militar, o primeiro presidente civil eleito por voto direto. A AIDS tornara-se assunto da mídia, interessada na doença e suas formas de contágio, com ênfase no contato sexual. As redes de televisão pareciam refletir um anseio da sociedade de colocar em discussão alguns tabus e exibiam telenovelas que tocavam em assuntos bastante polêmicos: a corrupção na política (*Que Rei Sou Eu?* 1989), a inseminação artificial (*Barriga de Aluguel*, 1990), os conflitos relativos à posse de terra (*O Salvador da Pátria*, 1989); além disso, algumas dessas telenovelas envolviam o telespectador num erotismo bastante explícito (*Pantanal*, 1990). Pouco antes do final da década de 80 começaram a se fundar os atuais grandes blocos econômicos e via-se o estabelecimento de uma nova ordem mundial: a queda do muro de Berlin em 1989 tornou-se símbolo do declínio de regimes totalitários no leste europeu. No âmbito literário, houve dois fatos especialmente inquietantes nesse período: a perseguição islâmica ao escritor inglês Salmon Rushdie — devido ao conteúdo de seu livro *Versos satânicos*, considerado ofensivo ao Islã — e a forte reação, de políticos e de chefes da Igreja Católica

portuguesa, à obra *O evangelho segundo Jesus Cristo*, do escritor português José Saramago, por mostrar um amor pouco católico entre Jesus Cristo e Maria Madalena.

CAPÍTULO 3 — CÓPULAS: EROTISMO E TRANSTEXTUALIDADE

3.1. “COMO PENSAR O GOZO ENVOLTO NESTAS TRALHAS?”

*Love is the answer, but while you're waiting for the answer, sex raises some pretty interesting questions.*³⁵
Annie Hall, Woody Allen.

A pergunta com que intitulamos as discussões que se seguem retoma a frase de abertura da narrativa de *Cartas de um sedutor*, derradeiro livro da trilogia hilstiana. Aceitemos, junto com o narrador, esse desafio, tomando-o como guia na análise da proposta estética da trilogia erótica, atentando inicialmente para as possíveis reflexões suscitadas pela polissemia da palavra *tralhas*, que tanto pode referir-se a (*fiões de*) uma rede de pesca quanto a coisas velhas.

As referências ao cânone ocidental surgem na trilogia erótica de Hilda Hilst como instrumento para “pensar o gozo”. Stamatius, personagem-escritor na obra citada, é um mendigo que recolhe “tudo o que os senhores vão jogar no lixo, tudo o que não presta mais” (Hilst, 2002b:16). As coisas jogadas no lixo assumem, porém, outro valor para Stamatius, que elabora as seguintes avaliações sobre essas “tralhas”:

Que leituras! Que gente de primeira! O que jogaram fora de Tolstoi e Filosofia não dá pra acreditar! Tenho meia dúzia daquela obra-prima *A morte de Ivan Ilitch* e a obra completa de Kierkegaard. [...] seis Bíblias e duzentos e dez *O capital*. (Jogaram fora muito esse último, parece que saiu de moda, creio eu). (Hilst, 2002b:16-17).

Em outra direção de leitura do significado do termo *tralhas*, veremos uma problematização das estratégias literárias de que os escritores lançam mão, como (*fiões de*) uma rede, para “pescar” leitores(as). A metáfora torna-se ainda mais precisa quando nos lembramos do étimo da palavra texto: *textum*, em latim, significa “obra tecida de qualquer matéria; tecedura” (Cretella Júnior e Cintra, 1956:1247). A popularidade alcançada por obras eróticas e pornográficas não deixa dúvidas de

³⁵ “O amor é a resposta, porém enquanto você fica esperando a resposta, o sexo elabora umas perguntas bem interessantes.” (Tradução nossa). No Brasil, o título do filme *Annie Hall* tornou-se: *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa*.

que o sexo é uma rede de fios poderosos na *tecedura* literária. Ao registrarmos o binômio “eróticas e pornográficas”, estamos já vislumbrando uma bifurcação discursiva que as obras centradas no desejo sexual assumem na contemporaneidade.

Ao declarar que resolvera escrever sua trilogia erótica para *vender*³⁶, Hilda Hilst busca no potencial mercantil conferido ao sexo — não sem ironia — os elementos através dos quais logra problematizar a produção literária. Naturalmente, havia verdade no desejo de atingir o grande público, mas não acreditemos que a autora tivera a ingenuidade de esperar que o peixe vendido agradasse o paladar de qualquer possível comprador, uma vez que sua trilogia erótica dialoga com uma tradição literária que envolve o(a) leitor(a) num explícito repertório prévio e de erudição pouco comum. Alguém poderia objetar-nos que a subjacência de um dado repertório erudito poderia não ser exatamente causa de dificuldades para a recepção de uma obra, pois a destreza com que o(a) autor(a) dominasse técnicas narrativas manteria a fruição, a despeito do possível desconhecimento do(a) leitor(a) em relação aos textos com os quais dialogam as alusões da trilogia hilstiana. Entretanto, ninguém negaria a frustração diante de quem não entende uma ironia, nem o fato de que, por exemplo, conhecer o estilo e o universo das elegias romanas torna a leitura da trilogia de Hilda Hilst bem mais rica e, conseqüentemente, bem mais interessante no momento em que elas encontram um(a) leitor(a) capaz de reconhecer, de modo mais imediato e claro, as referências e subversões. Para avançarmos em algumas dessas reflexões, consideremos certas questões sobre a representação literária a partir de elementos temáticos e estruturais que podem nos descortinar também as perspectivas das motivações que causam a percepção de uma diferença entre o erótico e o pornográfico em nossos dias.

Quando no século I a.C. Ovídio escreveu num dos versos de sua trilogia erótica que a “arte guia o amor”, a palavra em latim “*ars*” poderia ter os seguintes significados: ofício, arte, prenda, técnica, engano, artifício³⁷. Aproximar a palavra

³⁶ Em entrevista para *Cadernos de literatura brasileira* (cf. Hilst, 1999:30.)

³⁷ Cf. Cretella Júnior e Cintra, 1956:112.

artifício da palavra *amor* pode despertar desinteresse, mas é preciso lembrar que os discursos formadores de nossa idéia de amor nem sempre são concordantes, e para constatar isso basta verificar as definições do verbete *amor* em dicionários de diferentes línguas.

Num dicionário de língua espanhola³⁸ ou inglesa³⁹, por exemplo, o *amor* é descrito como um forte sentimento de afeição (ou paixão) *dirigido a outra pessoa*; enquanto que um dicionário de língua portuguesa⁴⁰ ou francesa⁴¹ circunscreve esse forte sentimento de afeição às relações entre *sexos opostos*, portanto, excluindo dessa idéia as relações homossexuais e negligenciando o pensamento filosófico de Platão, em cuja obra *O Banquete* aquilo a que chamaríamos hoje de “homossexualidade” aparece como uma forma elevada de amor, se houver união entre beleza e sabedoria.

Igualmente discordantes, até mesmo numa mesma cultura, são as idéias acerca do erotismo e da obscenidade. Ambos os temas, porém, freqüentemente não escapam a uma visão que os relaciona a desvios de conduta. Para o jurista Paulo Roberto Benasse (2002:167), o erotismo “(a) É a exacerbação do instinto sexual, de caráter patológico, caracterizada pela insatisfação. No homem, denomina-se priapismo e, na mulher, ninfomania, ou ainda, furor uterino; (b) lubricidade; (c) paixão amorosa.” Já o *Dicionário Aurélio* faz coro quanto à lubricidade, mas situa o erotismo principalmente na dimensão do *amor*⁴². Admitamos, enfim, que amor e erotismo são, respectivamente, sentimento e ritual de um mesmo movimento de atração e não nos esqueçamos da origem comum de ambos: o sexo.

Tanto o erotismo quanto a pornografia são construções discursivas que lidam com o desejo sexual; ligam-se também às sensações provocadas pelas representações do sexo, e nos dois casos a procriação não figura como tema central, o que põe ambos em conflito com expectativas judaico-cristãs relativas ao ato sexual. Essas coincidências estabelecem algumas das dificuldades encontradas

³⁸ Cf. *Diccionario básico de la lengua española*. 1998, p. 27.

³⁹ Cf. *Dictionary of English language and culture*. 1992, p. 787.

⁴⁰ Cf. Ferreira, 1988:38.

⁴¹ Cf. *Petit Larousse illustré*. 1980, p. 41.

⁴² Cf. Ferreira, 1988:259.

para se delimitar as fronteiras entre os dois discursos. O senso comum, porém, parece ter encontrado seus critérios para separar o erótico e o pornográfico em gêneros discursivos distintos: a partir do que é implícito e do que é explícito, respectivamente. Subjacente a isso, encontra-se uma concepção de que o erotismo está voltado a constituir-se como objeto estético, enquanto que a pornografia se formula principalmente sob diretrizes mercantis e sem preocupações de entrar na dimensão afetiva dos relacionamentos, ao contrário das motivações mais elevadas que são atribuídas ao erótico. Dessas conclusões elementares podemos, porém, retirar alguns pontos úteis para aprofundar a discussão.

“Já despi os meus vestidos; como os tornarei a vestir? Já lavei os meus pés; como os tornarei a sujar? O meu amado meteu a sua mão pela fresta da porta, e as minhas entranhas estremeceram por amor dele.” (Cantares de Salomão, 5:3-4). Tomamos esse trecho bíblico — mesmo sob o risco de “estremecer” nosso(a) leitor(a) — como ilustrativo de um discurso que, evidentemente, evoca o desejo sexual, mas que se isenta de ser tomado negativamente, sobretudo pela falta da palavra obscena que, aliás, não cairia muito bem num texto sagrado. Um dos critérios que levam a juízos de valor negativo ou positivo, conferidos, respectivamente, à pornografia e ao erotismo, surge também da presença ou ausência de palavras obscenas ou de descrever, de forma demasiado direta, tudo o que concerne ao ato e aos órgãos sexuais. A maioria dessas expressões faz parte do vocabulário cotidiano em todas as classes, embora regras sociais recomendem a maior avareza possível no uso desse repertório.

A palavra obscena representa o contraste entre diferentes registros sociais da linguagem — rude e elegante, proletária e aristocrática, masculina e feminina. Ao representar a transgressão social, além de uma espécie de hiper-realismo, a linguagem obscena cria o fetichismo de certos vocábulos relacionados ao sexo. Ao representar uma parte do corpo, algumas palavras adquirem o status de fetiche. (Hunt, 1999:39)

Assim como as partes do corpo são fetichizadas pela pornografia — investindo nelas uma atenção imperturbável, associando contemplação e prazer — a palavra obscena também entra nesse mesmo movimento. O lugar da palavra

obscena é a margem, e esse lugar é caro à pornografia para que não perca sua atraente atmosfera de transgressão:

A exibição do obsceno seria uma verdadeira celebração do prazer, que condenado e proibido, triunfaria na forma de transgressão. [...] A transgressão é infalivelmente o fio condutor da produção pornográfica [...]. (Moraes e Lapeiz, 1985:57).

Convém observar que na Antigüidade os gêneros foram categorizados por Aristóteles a partir da imitação de “pessoas em ação” (Aristóteles, 1992:20), e essas ações poderiam ser superiores ou inferiores, conforme representassem virtudes ou vícios. Assim é que, para Aristóteles, a comédia e a paródia tratam de atitudes moralmente inferiores, ao passo que a epopéia e a tragédia privilegiam temas e condutas elevadas. Nestas últimas, a palavra obscena não era adequada. Portanto, a presença do vocabulário obsceno era admitida apenas nos gêneros inferiores, visto que tratavam de coisas torpes. Forma e conteúdo concorriam juntos — numa normatividade retórico-formal acatada com rigor como valor estético — como indicativos de gênero e, portanto, dando aos expectadores(as)/leitores(as) diretrizes de recepção. No séc. I, vejamos o que Plínio, o Jovem (*apud* Oliva Neto, 2006:110-111), escreve em suas *Epístolas*, Livro IV, Carta XIV:

3.Nestes versos, divirto-me, brinco, amo, sofro, queixo-me, iro-me, faço descrições, ora mais moderadas, ora mais elevadas, e na própria variedade tento fazer que umas coisas agradem a uns, outras a outros e algumas talvez a todos. 4.Porém, se algumas dentre elas te parecem um pouco mais impudentes, será próprio de tua erudição considerar que homens sumamente ilustres e graves, que escreveram versos semelhantes, não se abstiveram da lascívia do assunto nem mesmo das palavras cruas que eu evitei, não porque sou mais severo (como, pois?), mas porque sou mais tímido. [...] 7.Além disso, o leitor inteligente e sutil não deve comparar passagens de caráter que divergem entre si, mas avaliá-las cada uma em si mesma e não considerar que é pior que outra aquela que está perfeita em seu gênero.

Diante dessas condições, podemos vislumbrar em que medida as “palavras cruas” foram entendidas, em dado momento do percurso histórico da literatura no Ocidente, como sendo adequadas, enquanto elemento estético, a determinados

gêneros, pois “o leitor inteligente e sutil” jamais desaprovava certa linguagem, estando ela “perfeita em seu gênero”.

Ocorre hoje que o caráter explícito da *pornografia* é justamente tomado como inferior, sob julgamentos morais, a partir de sua linguagem crua, direta, mostrando os órgãos genitais ou o ato sexual, quer aos olhos ou através de seus nomes; assim, ao contrário da Antigüidade, as “palavras cruas” são desprezadas como elemento estético característico desse tipo de narrativa.

Carlos Roberto Winckler (*apud* Franconi, 1997:22) propõe uma subcategorização da pornografia em “branda” e “forte”. A primeira “assume formas benignas em relação à consciência burguesa”, enquanto que a “pornografia forte”, por sua vez, “revela aspectos incontroláveis” da sexualidade, explorando seus limites. Tais diferenças também são apontadas por Peter Michelson (*apud* Franconi, 1997:21-22) nos seguintes termos:

Por um lado, a pornografia comercial ou “pesada” é estática. Seus objetivos são as técnicas descritivas e os lances retóricos mais simples. Por outro lado, contudo, há outra e mais elevada forma de pornografia que poderia ser chamada de literária. Mais do que apenas tirar partido da excitação orgástica, ela é exploração da sexualidade humana.

O implícito atribuído ao erotismo está no velado, no que apenas *sugere*. Podemos verificar nessa idéia a percepção de certa tensão criada pela abundância simbólica que careceria à pornografia por seu registro demasiado direto e, geralmente, previsível. A partir dessa constatação, poderíamos convergir tais perspectivas para reflexões desenvolvidas por Luiz Costa Lima (1986) sobre as diferenças entre fantasia e imaginário, discutidas na sua obra *Sociedade e Discurso ficcional*. No pensamento ali desenvolvido, encontraríamos uma correlação de elementos passíveis de também estabelecerem distinções mais precisas entre a linguagem da pornografia e a do erotismo, partindo da premissa do autor de que, “do ponto de vista da ficção, ela [a fantasia] é o recurso por excelência das narrativas que visam a atingir o leitor de imediato” (Lima, 1986:223).

A partir do final do século XVIII, a pornografia começou se distanciar de questionamentos existenciais e sócio-políticos, passando a dar lugar a um enfoque

que se limitava cada vez mais à lucratividade proporcionada pelo interesse dos(as) leitores(as) nos temas licenciosos (cf. Hunt, 1999:43) — lucratividade alavancada também pela interdição de que essas obras eram alvo, o que aumentava bastante seu preço devido à dificuldade em adquiri-las.

Para Winckler (*apud* Franconi, 1997:23) a pornografia apresenta uma “concepção da mulher como boneca sexual, permutável, reprodutível”, e refere ainda outras características do que ele chama de “pornografia branda”, entre elas: a reprodução do racismo, as fantasias pedófilas e as hierarquias da sociedade burguesa, com patrões e empregados em situações de sedução. Portanto, a pornografia contemporânea endossa discursos preconceituosos veiculados pela moral (machista) predominante⁴³. O crítico literário Wolfgang Iser (cf. 1996:144), pondera que obras com tal nível de solidariedade com sistemas dominantes tendem a ser de uma natureza mais trivial, uma vez que se inspiram em normas pré-estabelecidas e estruturam-se de forma mais facilmente decodificável no sentido de treinar o(a) leitor(a) de acordo com o código moral e social vigente. Acrescentemos a isso a reflexão de Flávio Kothe (1994:20) a respeito da narrativa trivial:

A narrativa trivial massifica-se porque a sua estrutura simplória corresponde à percepção empobrecida e ao raciocínio embotado da maioria da população: isso se adequa à natureza da televisão, que se tornou o veículo dominante da narrativa. Ela tem destruído os cinemas e o tempo semanal médio dedicado à leitura, mas, já por sua linearidade seqüencial sem releitura, é um veículo que não favorece mensagens densas e complexas. [...] A narrativa trivial preponderante de massas: na sua estrutura simplória, estrutura-se a falta de profundidade e de cultivo da população média que, por sua vez, é mantida assim por meio da trivialidade, que se disfarça por intermédio da diversificação de estruturas de superfície.

Naturalmente, o(a) leitor(a)/espectador(a) pode não se solidarizar com discursos reificantes veiculados pela pornografia, mas isso exige dele(a) certo

⁴³ O texto mais sagrado do Ocidente, a *Bíblia*, em muitas passagens confere um reforço “divino” à misoginia: “E eu achei uma cousa mais amarga do que a morte, a mulher cujo coração são redes e laços, e cujas mãos são ataduras; quem for bom diante de Deus escapará dela, mas o pecador virá a ser preso por ela.” (Eclesiastes 7:26 — para saber a versão consultada, ver bibliografia).

senso crítico em relação ao *status quo*. A “percepção empobrecida” e o “raciocínio embotado” da maioria da população apontados por Kothe no trecho acima, e trabalhados diligentemente pela indústria da cultura de massa, estão submetidos ao olhar crítico de Hilda Hilst em sua trilogia erótica. A personagem-escritora Lori Lamby prostitui-se porque “sem dinheiro a gente fica triste porque não pode comprar as coisas lindas que a gente vê na televisão” (Hilst, 2005:17) e a companheira do personagem Stamatius (*Cartas de um sedutor*) sugere que ele escreva um conto de terror, porque “todo mundo gosta de pavor” (Hilst, 2002b:92). Moraes e Lapeiz (1985:13) circunscrevem a pornografia contemporânea na dimensão da diversão, esta entendida como “evasiva, como possibilidade para satisfazer em parte a nossa necessidade de ficção ou heroísmo [...] e não custa um tostão de reflexão, exigindo apenas perícia e estrita observação às regras.” (Grifo nosso).

O mecanismo da fantasia, evidentemente, não é privilégio exclusivo da narrativa trivial, mas a maior parcela da pornografia contemporânea, com seus esquemas repetitivos e sua cumplicidade com códigos morais dominantes, trabalha com uma fantasia articulada “de fora”, incutida principalmente pela mídia: filmes, revistas, comerciais, músicas etc. (cf. Moraes e Lapeiz, 1985:95). Ressaltemos de imediato que, evidentemente, seria leviano admitir uma subjetividade totalmente subordinada a elementos exteriores. A fantasia “de fora” a que nos referimos é aquela que se articula a partir de motivações forjadas pela sociedade de consumo, competente em criar necessidades que, a rigor, não são intrínsecas aos indivíduos.

Entendida como “uma atividade compensatória”, a fantasia constrói uma realidade tanto possível quanto mais agradável:

O leitor recebe o produto da fantasia, maravilha-se com a solidariedade que oferece com seus próprios “sonhos”, compra sua idéia porque, em suma, a ficção reduplica suas expectativas, através de seu reconhecimento das cenas que ele automaticamente identifica como “reais”. A fantasia contorna a estranheza própria ao imaginariamente produzido e põe em seu lugar o já esperável pelo receptor. (Lima, 1986:223)

O erotismo, ao contrário, inscrever-se-ia de forma mais intensa no apelo ao imaginário, que, embora também tenha seu lado compensatório, constitui-se como outra forma de tematizar o mundo e se abre ao questionamento e à criticidade, pois o trabalho do imaginário “supõe a *irrealização* do que toca; a aniquilação das expectativas habituais.” (Lima, 1986:225). O erotismo não diz o já sabido, tampouco diz tudo, mas antes reconhece, através de sua linguagem cifrada, as possibilidades singulares de interpretação que cada leitor(a) poderia extrair da amplitude que ela oferece: “Quando gozo espio a amplidão. *A minha amplidão aqui dentro. A que não tive. A que perdi. Perdi tantas palavras!*” (Hilst, 2002b:17 — grifo nosso). Nas palavras do personagem Stamatius, gozar significa espiar a amplidão interior, uma amplidão que, paradoxalmente, nunca foi obtida, — ou antes, foi perdida.

3.2. CORPUS SOBRE CORPUS

[...] o amor e a palavra exigem renovação.

Sentimento súbito, Lucila Nogueira.

Tomados como ponto de partida, os paradoxos da experiência do erotismo não escaparam às reflexões de Georges Bataille no seu célebre ensaio acerca desse tema⁴⁴. Associando a filosofia à antropologia, o autor identifica no erotismo uma recusa a um isolamento em que estão irremediavelmente postos os seres, separados em suas individualidades e cuja existência os torna descontínuos em relação à existência dos outros, porquanto a morte de um não implica a morte de todos: “a atividade sexual é um momento de crise do isolamento” (Bataille, 2004:155). A partir dessas considerações, as três formas de erotismo relacionadas por Bataille — o erotismo dos corpos, o dos corações e do sagrado — define-se, em poucas palavras, como a nostalgia de um estado de continuidade, perdida a partir do nascimento do ser e só retomada com sua morte, pois, recuperar essa continuidade significaria, portanto, o aniquilamento do indivíduo. É na união de um indivíduo com outro que eles vislumbram, na embriaguez erótica, essa continuidade, sem, contudo, dissolver-se completa e irrevogavelmente nela. A dimensão erótica que nos é mostrada por Bataille (2004) compreende uma satisfação reiteradamente buscada por se fundar numa *irrealização*, numa posse apenas ilusória e fugaz do objeto do desejo, uma vez que não se pode alcançar o estado de continuidade com o outro sem sacrificar a particularidade do ser: a sua individualidade. Portanto, “[...] o erotismo é o desequilíbrio no qual o ser coloca a si mesmo em questão, conscientemente” (Bataille, 2004:48). No sistema da experiência erótica proposto pelo autor surgem duas forças que se completam: o terror do aniquilamento — a *interdição*, que atua sobre ele — e o fascínio que,

⁴⁴ Apesar das ressalvas que podem ser feitas à obra *O erotismo*, de Georges Bataille, relativas principalmente à sua perspectiva falocêntrica — em nenhum momento do texto abandonada — e à imprecisão de certos pressupostos dos quais partem alguns raciocínios, não se pode negar nem desprezar, visto em seu conjunto, os méritos elucidativos desse ensaio, cuja empreitada séria e crítica se propõe a mapear o complexo trajeto de aspectos da sexualidade humana, chegando a conclusões bastante lúcidas a respeito das principais questões abordadas. O próprio autor admite haver pontos inapreensíveis na experiência do erotismo, o que nos inclina a seguir essa humildade intelectual, por reconhecer nela não uma limitação, mas a recusa a um autoritarismo de conclusões que porventura se pretendam definitivas a respeito de um tema tão complexo.

simultaneamente, esse aniquilamento tem — a *transgressão*, constitutiva do erotismo. Ora, seguindo esses raciocínios, chegamos à linha tênue, mas, ainda assim, passível de se tornar divisória entre a pornografia e o erotismo: a *transgressão*, cuja força define na pornografia por esta responder a expectativas de uma ideologia dominante. Para Bataille (2004:170), “falamos de erotismo todas as vezes que um ser humano se conduz de uma maneira que estabelece um contraste com as condutas e julgamentos habituais”⁴⁵. Mesmo sendo alvo de algum nível de interdição — como, de resto, é o sexo —, a pornografia contemporânea está muito aquém da força de transgressão característica do erotismo, como foi visto.

O indivíduo descontínuo está diante de um abismo entre sua própria existência e a dos demais. Ele almeja o estado de continuidade, mas a morte, a dissolução completa de sua individualidade, não figura em seus planos. Contudo, quanto mais à beira desse abismo, mais próximo ele se vê da satisfação de seu desejo:

Como é doce permanecer no desejo de exceder, sem ir até o fim, sem dar o passo. Como é doce ficar longamente diante do objeto desse desejo, de nos manter em vida no desejo, em vez de morrer indo até o fim, ceder à violência do desejo. (Bataille, 2004: 222)

Podemos encontrar na literatura incontáveis registros relativos a esse jogo dialético entre Eros e Tânatos, desejo e morte. O escritor francês Victor Hugo apresenta em sua obra *Notre-Dame de Paris*⁴⁶ a reflexão de que, com a invenção da arte tipográfica,

O pensamento humano descobre um meio de se perpetuar, não apenas mais duradouro e mais resistente que a arquitetura, mas ainda mais simples e mais fácil. A arquitetura é destronada. Às letras de pedra de Orfeu vão suceder as letras de chumbo de Gutenberg.

O livro vai matar o edifício.⁴⁷ (Hugo, 1993:192)

⁴⁵ A partir dessa reflexão de Bataille, e por uma questão metodológica, julgamos pertinente considerar na dimensão do erótico aquilo a que Winckler se refere como “pornografia forte” e ao que Michelson chama de “pornografia literária”, cujas definições estão mencionadas no capítulo anterior.

⁴⁶ Publicado na França em 1831, *O corcunda de Notre-Dame* foi o título dado ao livro em português.

⁴⁷ Tradução nossa: “*La pensée humaine découvre un moyen de se perpétuer non seulement plus durable et plus résistant que l'architecture, mais encore plus simple et plus facile. L'architecture est détrônée. Aux lettres de pierre d'Orphée vont succéder les lettres de plomb de Gutenberg. Le livre va tuer l'édifice.*”

As reflexões de Hugo nos levam a atentar para o desejo de imortalidade que subjaz a literatura. Erotismo e literatura podem, assim, correlacionar-se, cada qual a seu modo, na recusa da morte. Precário ou não, o fato é que a arte tem sido um meio irresistível de se buscar a imortalidade. Esse desejo de imortalidade é reiterado quando a expressão humana “se despoja de uma forma e sonha com outra, é a completa e definitiva mudança de pele dessa serpente simbólica que, desde Adão, representa a inteligência.”⁴⁸ (Hugo, 1993:192).

A “serpente” literária, porém, não renova sua pele de modo súbito: a mudança se faz gradativamente pelo seu corpo, que traz, sobrepostos em sua nova pele, os vestígios ainda viçosos da pele anterior.

O crítico literário Leo Gilson Ribeiro (1977:XII), na apresentação da obra *Ficções*, escreve que Hilda Hilst construiu “um absurdo *palimpsesto* mesopotâmico” (grifo nosso). Embora a definição não tenha agradado muito à autora⁴⁹, o fato é que, pelo menos no que concerne à sua trilogia erótica, a relação metafórica com um palimpsesto não poderia soar menos inequívoca quando se verifica a rica quantidade de escritos da tradição literária e do pensamento ocidental que notadamente subjaz seus textos.

Palimpsestos são pergaminhos, “primeiramente denominados *codices rescripti*, códices reescritos” (Moisés, 1999:381), cujo texto original era raspado ou borrado para que a superfície pudesse receber outro manuscrito. Esse artifício se generalizou na Idade Média devido à escassez de material para a escrita. Entretanto, o texto original nem sempre era completamente apagado, podendo ser ainda identificado subjacente ao texto sobrescrito.

Gérard Genette (1982) inspirou-se também na imagem dos textos superpostos que figuram nesses antigos pergaminhos para intitular seu estudo acerca do que ele chamou de relações de *transtextualidade*, ou *transcendência*

⁴⁸ Tradução nossa: “[...] *dépouille une forme et en revêt une autre, c'est le complet et définitif changement de peau de ce serpent symbolique qui, depuis Adam, représente l'intelligence.*”

⁴⁹ Hilda Hilst afirmou em entrevista: “A crítica... fico contente também, mas ela reverencia de um jeito que distancia o leitor. Por exemplo, isso do Leo Gilson Ribeiro ter dito que eu sou um palimpsesto mesopotâmico, ninguém lê, pô! Você abre um livro e está escrito que a pessoa é um palimpsesto mesopotâmico, você não lê, eu não leria *[risos]*, ou que eu sou uma tábua etrusca. Eu fico meio triste.” (Hilst, 1995:11)

*textual*⁵⁰. O conceito se refere a “tudo o que [no texto] o coloca em relação, manifesta ou secreta, com outros textos”⁵¹ (Genette, 1982:7), compreendendo cinco categorias que podem predominar: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, architextualidade e hipertextualidade. É neste último tipo que o teórico detém sua análise, resumindo a definição do conceito desta forma: “[...] toda relação que une um texto B (que eu chamarei de *hipertexto*) a um texto anterior A (que eu chamarei, evidentemente, *hipotexto*) sobre o qual ele se enxerta, mas não à maneira do comentário.”⁵² (Genette, 1982:11-12). Dentro da hipertextualidade, o autor aponta duas operações: a *transformação*, em que o hipertexto retoma o *estilo* de um texto preexistente, e a *imitação*, em que retoma o *conteúdo*. Como exemplo dessas operações, citemos duas obras da trilogia hilstiana: uma é *O caderno rosa de Lori Lamby*, em que a relação hipertextual de *transformação* se faz a partir do estilo das *memórias* eróticas de personagens femininos, gênero de notável popularidade no século XVIII e que tem as obras *Fanny Hill* ou *memórias de uma mulher de prazer* e *Teresa Filósofa* como grandes expoentes; a outra é *Cartas de um sedutor*, que retoma, numa relação hipertextual de *imitação*, as confissões eróticas de Johannes — que na obra hilstiana assume o nome de *Karl* — relativas a Cordélia, personagens da obra de Kierkegaard, *Diário de um sedutor*.

Na verdade, as relações de transtextualidade presentes na trilogia erótica de Hilda Hilst não se limitam à hipertextualidade, mas abrangem todas as categorias apresentadas por Genette (1982) em sua obra *Palimpsestes*. Temos diante de nós, portanto, a união de vários textos do cânone ocidental num mesmo *corpus* que lhes confere uma *continuidade* ao aproximá-los numa mesma dimensão literária, atualizando-os em universos relacionais diferentes de seus contextos originais e, assim, acrescentando-lhes novas significações. Genette (1982:451-452) aponta para a *sedução* que a “leitura palimpsestosa” pode ter ao engendrar esse jogo de leitura dupla em que um texto anterior é lido *com* ou *através* de outro. Para o teórico, a

⁵⁰ Trata-se da obra *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Ver bibliografia.

⁵¹ Tradução nossa: “[...] tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d’autres textes”

⁵² Tradução nossa: “[...] toute relation unissant un texte B (que j’appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j’appellerai, bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe d’une manière qui n’est pas celle du commentaire.”

metáfora do palimpsesto na literatura diz respeito à “arte de fazer o novo com o velho”, cujo resultado é “uma nova função que se sobrepõe e se embaralha com uma estrutura antiga, e a dissonância entre estes dois elementos co-presentes confere seu atrativo ao conjunto.”⁵³

A transtextualidade configura-se na trilogia erótica de Hilda Hilst como base para seu projeto estético e ela se dá também de forma notável através da linguagem. Numa intertextualidade⁵⁴ com Ezra Pound, em *Contos d’escárnio: textos grotescos*, temos a seguinte citação atribuída àquele autor:

“O eminente olho do cu cagando moscas,
retumbando com imperialismo
urinol último, estrumeira, charco de mijo sem cloaca.
..... o preservativo cheio de baratas,
tatuagens em volta do ânus
e um círculo de damas jogadoras de golfe em roda dele”.
(Hilst, 2001a:21)

Se tomarmos a palavra obscena como característica da pornografia, aí a temos na trilogia hilstiana, porém revestida de uma atenção divertida que engendra reflexões sobre a literatura e sobre o próprio valor dado às palavras: Lori Lamby maravilha-se com elas e Petite, personagem de *Cartas de um sedutor*, não suporta ouvir a palavra “boceta”: “Pergunto-lhe se é um problema de ordem moral ou de semântica. [...] e responde: é apenas disgusting⁵⁵, meu bem”. (Hilst, 2001b:83). Assim, Hilda Hilst opera um redirecionamento dos julgamentos quanto à palavra obscena, e, conseqüentemente, quanto à pornografia — inclusive por uni-la à tradição literária ocidental. Nessas cópulas a autora opera transgressões que erotizam sua obra, se considerarmos junto com Bataille (2004:124) que o erotismo se funda “sobre a embriaguez de escapar irremediavelmente do poder da interdição.”

⁵³ Tradução nossa: “[...] l’art de ‘faire du neuf avec du vieux’, [...] une fonction nouvelle se superpose et s’enchevêtre à une structure ancienne, et la dissonance entre ces deux éléments coprésents donne sa saveur à l’ensemble.”

⁵⁴ Usamos aqui o termo a partir do conceito de Genette (1982: 8), que restringe a intertextualidade à operação de *citação*, entendida como “a presença efetiva de um texto em outro” (*la présence effective d’un texte dans un autre*).

⁵⁵ Em inglês: repugnante, nojento.

SEGUNDA PARTE

CAPÍTULO 4 — PALIMPSESTOS HILSTIANOS

4.1. “MANIA DE INFINITUDE”

“Quando então dizemos que o fim último é o prazer, não nos referimos aos prazeres dos intemperantes ou aos que consistem no gozo dos sentidos, [...] Não são, pois, bebidas nem banquetes contínuos, nem a posse de mulheres e rapazes, nem o sabor dos peixes ou das outras iguarias de uma mesa farta que tornam doce uma vida, mas um exame cuidadoso que investigue as causas de toda escolha e de toda rejeição e que remova as opiniões falsas em virtude das quais uma imensa perturbação toma conta dos espíritos.”

Carta sobre a felicidade (a Meneceu), Epicuro.

Um(a) leitor(a) que se guie pela dicotomia “explícito *versus* implícito” para classificar o que é pornográfico e o que é erótico, talvez não hesite diante do primeiro termo chulo que encontrar nos textos da trilogia hilstiana. Contudo, se decidir continuar a leitura com atenção, perceberá em seguida as ironias agudas dirigidas tanto à linguagem da pornografia quanto aos seus apreciadores. Imediatamente, ele(ela) pensará em transferir a trilogia para o outro lado de suas duas opções, mas se lembrará de que o texto hilstiano também fala da morte e de Deus, e talvez seus valores judaico-cristãos lhe alertem de que Deus e morte, definitivamente, não são assuntos sexualmente excitantes. Eis, então, que esse(a) leitor(a) hipotético(a) poderá ver-se diante de um dilema. Urge lhe mostrar, então, mais alternativas, se não de respostas, pelo menos de perspectivas.

A morte, a vida, o sexo, a arte, a liberdade, Deus... Enfim, temas dos mais inquietantes na existência humana estão presentes de forma acentuada na trilogia erótica de Hilda Hilst, acompanhados por um diálogo, direto ou indireto, com várias outras produções do pensamento ocidental, num discurso literário alicerçado na sátira e envolvido pela atmosfera do erotismo, que — concordamos com Bataille (2004:52) — se trata de uma “experiência interior”, mas uma experiência interior que coloca um ser em comunicação com outro(s), assim como faz o caráter transtextual da trilogia hilstiana.

Em *Cartas de um sedutor*, o personagem Karl — que era “capaz de tudo [...] porque queria ser escritor” (Hilst, 2002b:138) — dá o seguinte conselho ao também

escritor Stamatius: “O negócio é inventar escroteria, tesudices, xotas na mão, os caras querem ler um troço que os faça esquecer que são mortais e estrume. [...] com tua mania de infinitude, quem é que vai te ler?” (Hilst, 2002b:138). Stamatius, porém, recusa entregar-se a essa venalidade e, através de um erotismo erigido em narrativas quase delirantes, sublinha em seus contos a profunda solidão que espreita os indivíduos. Tal isolamento é imbuído de uma angústia que acompanha os personagens numa trajetória que, não raro, culmina em morte. Façamos um paralelo com a natureza descontínua dos seres postulada por Bataille (2004: 21-22) na sua obra *O erotismo*, em que lemos:

Cada ser é distinto de todos os outros. Seu nascimento, sua morte e os acontecimentos de sua vida podem ter um interesse para os outros, mas ele é o único diretamente interessado. Ele nasce só. Ele morre só. Entre um ser e outro há um abismo, uma descontinuidade.

Da angústia advinda da condição de seres descontínuos nasce o desejo de superá-la, mas, como já expusemos anteriormente, isso significaria o aniquilamento do ser individual, a sua morte. O erotismo batailleano se localiza nesse dilema paradoxal e vertiginoso que, no sistema daquele autor, pode percorrer os caminhos do corpo, do coração ou do sagrado. Acrescentemos-lhe o caminho da arte em sua “mania de infinitude”, se a tomarmos como um desejo do artista de ir além de si mesmo, conjugando as questões de sua existência singular com as da existência humana.

Muitos de nós fazem arte por não saber como é a outra coisa. Temos disfarçado com falso amor nossa indiferença, sabendo que nossa indiferença é angústia disfarçada. Temos disfarçado com o pequeno medo o grande medo maior e por isso nunca falamos no que realmente importa. Falar no que realmente importa é considerado uma gafe. (Lispector, 1993:58)

O trecho acima está num dos romances mais notáveis da escritora Clarice Lispector, *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, com o qual uma relação transtextual se revela em *O caderno rosa de Lori Lamby* a partir do nome da personagem. *Lori* é o apelido da protagonista da obra de Clarice, chamada Loreley,

nome oriundo de um poema do alemão Heinrich Heine, que, por sua vez, faz alusão a uma lenda do folclore germânico em que uma sereia “seduzia os pescadores com seus cânticos” (Lispector, 1993:114). O título da obra insinua sua construção estética: a relação amorosa entre uma professora e um filósofo serve de base para uma narrativa cujo prazer da leitura surge do trabalho com as palavras, através das quais os personagens vão construindo reflexões que os levam a aprender os prazeres da existência na investigação de seu sentido. Se a Lori de Clarice é uma professora que se tornou aprendiz do prazer através da palavra, a Lori de Hilda Hilst é aprendiz da própria palavra, e nisso se realiza sua descoberta dos prazeres:

Papai, no dia que vocês pegaram o meu caderno rosa eu ouvi o tio Lalau dizer depois da mami desmaiar lendo uns pedaços, eu ouvi assim ele dizer:

“Isto sim é que é uma doce e terna e perversa bandalheira!” (desculpe, papi, bananeira. Eu sempre me atrapalho com essa palavra). Perversa eu vou ver o que é no dicionário. Essas curvinhas, que eu li na gramática que chamam de parentes, eu também aprendi a entender e fazer, lendo os outros que estão na segunda tábua: o Henry, e aquele da moça e do jardineiro da floresta e o Batalha que eu li o Olho e A Mãe. (Hilst, 2005:95)

Recordemos a pergunta feita por Karl, personagem de *Cartas de um sedutor*, (“com tua mania de infinitude, quem é que vai te ler?”) e a ponderação do personagem clariceano (“Falar no que realmente importa é considerado uma gafe”) e notemos que a dúvida mais perturbadora suscitada pela trilogia não pretende ser “o que é pornográfico e o que não o é?”, mas: “o que é ético e o que não o é?”; e o debate assim reformulado amplia o campo de reflexões.

Notemos ainda que *O caderno rosa de Lori Lamby* apresenta uma menina de oito anos preocupada em escrever as “bandalheiras” — que o pai, poeta, não consegue — para atender aos interesses mercantis de um editor — cujo nome já anuncia seu caráter de aproveitador: a palavra “lalau” refere-se a um “gatuno que atua valendo-se de uma distração, descuido ou falta de vigilância da vítima” (Ferreira, 1986:208).

Em *Contos d'escárnio: textos grotescos*, a incomunicabilidade do escritor Hans Haeckel com o mundo torna-lhe a existência insuportável:

Literatura para mim é paixão. Verdade. Conhecimento.
Matou-se logo depois. Um tiro trêmulo, a julgar pela trajetória inusitada: um raspão na raiz do nariz mas atingindo em cheio o olho esquerdo. (Hilst, 2002a:41)

E em *Cartas de um sedutor*, como já vimos, temos a questão da criação literária discutida em termos da oposição entre a escrita de banalidades que divirtam os leitores (que os façam “esquecer que são mortais e estrume”) e a de questões mais profundas da existência humana (a “mania de infinitude”), pelas quais um(a) escritor(a) pode optar.

Esta última via foi a escolhida pelos três escritores citados acima por Lori Lamby no trecho de sua carta — Henry Miller, D. H. Lawrence (“aquele da moça e do jardineiro da floresta”, isto é, *O amante de Lady Chatterley*) e Georges Bataille (“o Batalha”). Todos eles têm em comum o fato de marcar sua escrita erótica com uma busca exaustiva pelo sentido das coisas.

Publicado em 1928 por Georges Bataille, sob o pseudônimo de Lord Auch, *História do olho* — citado acima por Lori Lamby em sua carta ao pai — traz a seguinte reflexão do narrador:

Para os outros o universo parece honesto. Parece honesto às pessoas de bem porque elas têm os olhos castrados. É por isso que temem a obscenidade. Não sentem nenhuma angústia ao ouvir o grito do galo ou ao descobrirem o céu estrelado. Em geral, apreciam os “prazeres da carne”, na condição de que sejam insossos. (Bataille, 2003:58)

Antes de avançarmos, situemos semanticamente o termo *obscenidade*. O *Dicionário latino-português* nos informa no verbete *obscænus* (variantes: *obscenus* e *obscænus*) que Ovídio usou o vocábulo referindo-se às “partes pudendas”⁵⁶ e Moraes e Lapeiz (1985:8) concluem o seguinte sobre seu significado: “aquilo que se mostra, ‘em frente à cena’ (ob = em frente, sceno = cena). Assim, proferir uma obscenidade é colocar em cena algo que deveria estar nos bastidores”.

⁵⁶ Cf. Cretella Júnior e Cintra, 1956:803.

Às “pessoas de bem”, cujos “olhos castrados” não enxergam mais que a aparência de um universo “honesto”, a trilogia oferece um panorama irônico dos bastidores: um mundo de valores desonestos, representado nas figuras de personagens escritores que são ora vítimas, ora cúmplices desses valores. Se tomarmos o sentido de “obscenidade” como “colocar em cena algo que deveria estar nos bastidores”, o conceito se aplica perfeitamente à trilogia hilstiana. Não no sentido ordinário de mostrar apenas “escroteria, tesudices” e “xotas na mão”, mas este “caos que é o homem, esta desordem que só sabe sentir, só sentindo é que aprende, só sentindo é que tem conhecimento, apalpa amassa abre rasga.” (Hilst, 2002b:147). Essa visão do homem, registrada na fala do personagem Stamatius, traduz a perspectiva que atravessa toda a trilogia e que se revela tanto nos enunciados quanto nas situações narrativas em que eles ocorrem. As narrativas têm algo de chocante, a despeito de sua atmosfera bem-humorada. Entretanto, o riso que a trilogia busca é o do engajamento e não do distanciamento. É o riso de quem está diante do espelho, pois a desordem parece ser uma marca em todos nós.

Tiro os meus cochilos com o livro de um louco nas mãos, um tal de Daniel Schreber. [...] o homem era importantíssimo, juiz do Supremo ou coisa que o valha. [...] O tal do Schreber fala muito do sol (imagina-se fecundado na rodela pelos raios do sol! que filho redondo escurinho e luminoso ia sair!), fala da língua fundamental, que vem a ser uma língua com sintaxe própria, que omite palavras, deixa frases interrompidas e expressões gramaticais incompletas, coisas que sou tentado a fazer muitas vezes e não as faço mas acabarei por fazer se continuo a leitura dessa bicha togada. (Hilst, 2002b:31-32)

Ei-nos agora informados sobre o livro do juiz Daniel Schreber. Essas reflexões “doutas” do personagem Karl, numa carta à sua irmã Cordélia, referem-se a uma autobiografia intitulada *Memórias de um doente dos nervos*, publicada em 1903 por Daniel Paul Schreber, na qual este faz o relato de seus delírios durante crises de um distúrbio mental que lhe acometia. O livro é famoso por ter sido objeto de um estudo psicanalítico acerca da paranóia realizado por Sigmund Freud, que em 1911 publicou suas investigações sob o título de *O caso Schreber*.

Nesse estudo, Freud (2002:58) conclui que “a causa ativadora da enfermidade foi o aparecimento de uma fantasia feminina (isto é, homossexual passiva) de desejo”, e cita trechos da autobiografia e dos relatórios médicos sobre a doença de Schreber. Vejamos uma descrição bastante interessante das características do delírio de Schreber, presente num relatório feito por um de seus médicos, Dr. Weber (*apud* Freud, 2002:18), em 1899:

O ponto culminante do sistema delirante do paciente é a sua crença de ter a missão de redimir o mundo e restituir à humanidade o estado perdido de beatitude. Foi convocado a esta tarefa, assim assevera, por inspiração direta de Deus, tal como aprendemos que foram os Profetas.

Hilda Hilst traz para o universo ficcional de *Cartas de um sedutor* o registro real de um homem cuja desordem mental se configura como uma reação à desordem do mundo, dando-se à tarefa de reorganizá-lo. Apesar do tom jocoso com que fala do caso em sua carta, Karl — lembremo-nos de que ele é um escritor e, portanto, também reorganiza o mundo através da ficção — se sente tentado a fazer o mesmo que Schreber com sua escrita, envolvido pela idéia de criar uma “língua fundamental”, mas Karl prefere não ir tão longe. Quanto ao registro autobiográfico dos delírios de Schreber (*apud* Freud, 2002:45), este traz imagens que chegam a alcançar um lirismo surpreendente: “[...] dei nomes de moças a grande número das almas-pássaros”. Ao contrário de Karl, Stamatius mergulha em suas angústias, criando seus próprios significados, sua “língua fundamental”:

Eu despencando num caos laranja. Pinceladas ruivas dentro de um caos laranja. *Bewusstsein*. *Bewusstsein*, é muito mais Consciência que consciência. Ter consciência é *bewusstseiniano*. Pesado, Chumboso, ardente. Estou em chamas. Sou mortal e fundo e consciente e ainda assim devo acabar a vassouradas, num canto, igual a um rato. (Hilst, 2002b:134).

Bewusstsein: ter consciência. Palavra alemã que se refere à “consciência como realidade psicológica e designando mais a atividade, a função” (Laplanche, 2001:97). É principalmente na exposição de uma progressiva tomada de consciência das coisas que se realiza a construção dos personagens da trilogia. Lori

Lamby vai percebendo gradativamente os mistérios e prazeres do lidar com as palavras; Crasso, de *Contos d'escárnio: textos grotescos*, tem um encontro com suas próprias questões existenciais à medida que lê os contos do angustiado escritor Hans Haeckel; e Stamatius desenvolve sua escrita partindo de reflexões sobre valores morais e costumes com os quais teve contato na sua experiência de mudança de posição social: antes, de fartura nas altas rodas burguesas e agora de mendicância por opção.

Quanto ao corpo, este é freqüentemente representado marcando sua associação com a dimensão animal do homem. Bataille (2004:213) nos lembra de que: “A confusão do animal e do humano, do animal e do divino, é marca da humanidade muito antiga”. A autora ressalta essa “confusão” através da própria língua: a palavra *porco* como anagrama de *corpo* é um registro simbólico assíduo e peculiar na obra hilstiana. Numa carta de Crasso à sua amante Clódia, em *Contos d'escárnio: textos grotescos*, temos uma revelação disso numa interrupção irônica dirigida aos(as) leitores(as)⁵⁷: “Porque cada um de nós, Clódia, tem que achar o seu próprio porco. (Atenção, não confundir com corpo.) *Porco, gente, porco, o corpo às avessas.*” (Hilst, 2002a:79 — grifo nosso). Em *O caderno rosa de Lori Lamby*, o Tio Abel adverte Lori de que “toda a humanidade, ou pelo menos noventa por cento é *gente muito porca*” (Hilst, 2005:31 — grifo nosso). Em *Cartas de um sedutor*, um dos contos de Stamatius, intitulado *Triste*, fala de um escritor que não articula outra frase além desta: “nem tudo pode ser arrumado, arruma-se o que se pode” (Hilst, 2002a:114) e ao morrer foi encontrada em seu bolso uma fotografia de um menino segurando um porco, na qual se lia: “meu primeiro amor” (Hilst, 2002a:115).

Quase que universalmente, o porco simboliza a comilança, a voracidade: ele devora e engole tudo o que se apresenta. Em muitos mitos, é esse o papel de *sorvedouro* que lhe é atribuído. O porco é geralmente símbolo das tendências obscuras, sob todas as suas formas, da ignorância, da gula, da luxúria e do egoísmo. (Chevalier e Gheerbrant, 1993:734)

⁵⁷ Gérard Genette (1972:243) discute o recurso em sua obra *Figures III*, definindo-o como uma *metalepse*, isto é, “a passagem de um nível narrativo a outro” (“*la passage d'un niveau narratif à l'autre*”).

Lançado na desordem das consciências e de um mundo desonesto, o corpo humano é representado na irracionalidade de sua voracidade e egoísmo através de um jogo com as palavras da língua. A avidez de leitores(as) e editores por narrativas que exploram o desejo sexual, desprezando tudo que lhes lembre a angústia da existência, insinua o distanciamento de seu lado racional em favor dessa voracidade que lhes aproxima de um retorno aos instintos.

A morte e Deus não escapam de estarem associados ao ato de devorar. Quanto a isso, lembremo-nos de que as religiões oferecem sacrifícios a seus deuses e mesmo o deus bíblico teve sua parte de sangue, culminando no sacrifício maior que foi o corpo de seu próprio filho. A morte se torna parte desse processo devorador na medida em que permite a eterna fertilização da vida de uns a partir da substância corpórea, em decomposição, de outros (somos “mortais e *estrume*”). O aparelho digestivo na trilogia traz uma dupla interpretação: algo que pode proporcionar prazer — a boca, a língua (sabor e saber) —, mas também que devora e ameaça: o personagem Karl, de *Cartas de um sedutor*, se refere a Deus como o “Grande Intestino” (Hilst, 2002b:79) e num conto de Hans Haeckel, em *Contos d’escárnio: textos grotescos*, os dentes da morte são enfatizados de forma grotesca: “A morte me apareceu certa noite no quarto. [...] Sorriu. Tinha dentes negros e minúsculos. Assustei-me.” (Hilst, 2002a:94).

O erotismo se apresenta na trilogia com a função de proporcionar um *desnudamento* que se afasta da superficialidade, se concordarmos com Bataille (2004:29) que:

A nudez se opõe ao estado fechado, quer dizer, ao estado de existência descontínua. É um estado de comunicação que revela a busca de uma continuidade possível do ser além do retrair-se em si mesmo. Os corpos se abrem para a continuidade por intermédio desses condutos secretos que nos provocam o sentimento da obscenidade.

Assim, a linguagem da trilogia se abre ao debate de questões existenciais através do erotismo — e do riso carnavalesco “que devora para de novo procriar outra coisa” (Bakhtin, 1999:79) —, tornando a literatura cúmplice dessa “mania de

infinitude” do escritor, quando este tenta superar a angústia de ordenar a sexualidade humana em palavras. Porém, há um reconhecimento dos limites dessa empreitada: nas palavras do personagem Crasso, “o estremecer do pau é indefinível” (Hilst, 2002a:32).

4.2. ESCRITOR BRASILEIRO: “COISA DE MACHO, NEGONA”

*Quando a pátria que temos não a temos
Perdida por silêncios e por renúncia
Até a voz do mar se torna exílio
E a luz que nos rodeia é como grades
Exílio, Sophia de Mello Breyner Andersen.*

Retomemos as elegias eróticas romanas e notemos algumas características marcantes em seu discurso: o viés falocêntrico, a jactância, a linguagem despojada mesclada a um vocabulário erudito⁵⁸ e o tom jocoso são elementos que figuram de modo ostensivo nessas obras:

Eu te peço, minha doce Ipsitila,
Delícia e encanto deste meu viver:
Convida-me a passar contigo a sesta.
Caso me convidares, cuida bem
De que não ponham tranca em tua porta
E não te dê vontade de sair.
Fica em casa, tranqüila, preparando-te
Para nove trepadas sucessivas.
Se preferires, vou agora mesmo:
Almocei bem, e ora farto, ressupino,
Furo, de impaciência, túnica e toga.
(Catulo *apud* Paes, 2006:39)

Os elementos citados acima, de um erotismo prenhe de excessos jocosos encontrados na poesia da Antigüidade Clássica, ecoam num poema presente no segundo livro da trilogia de Hilda Hilst — e em muitos outros trechos. Esses elementos são atualizados pela autora através de um tom grandiloquente que parodia um preciosismo da linguagem caro à academia. O poema é entrecortado, porém, por palavras nada acadêmicas, e estruturado de forma heterométrica, mas com predomínio do verso decassílabo (a medida preferida dos poetas neoclássicos, também chamados *árcades*):

⁵⁸ Ressaltamos que ao dizer “erudito” estamos nos referindo a um determinado nível de instrução que (re)conhece uma linguagem diversa da cotidiana. Os chamados *Pætae Novi*, entre os quais estava Catulo, adotavam em suas elegias um vocabulário antigo, de influência helenística (cf. Paratore, 1987:313): a poesia do grego Calímaco foi fonte de inspiração para muitos poetas elegíacos em Roma (cf. Veyne, 1985:33).

Devo lambar-te a cona, ó celerada
Ou torturar-te o grelo nas delongas e
Devo falar de Deus nas águas rasas
De teus parques neurônios, ou te lambar
As coxas rúbias, glabras
Ou modorrar quem sabe no fastio
De narrativas tuas sobre amantes teus
O tamanho das picas, o palrar dos panacas
Interjeições monistas (de monos, amada)
Que é o que foram os pulhas das tuas empreitadas.
Para alcançar orgasmos impudentes
Devo fazer que gesto, ó celerada?

(Hilst, 2002a:92)

Na obra *Holocausto das fadas*⁵⁹, que trata da trilogia erótica de Hilda Hilst, Azevedo Filho (2002:55), referindo-se ao poema acima — presente em *Contos d'escárnio: textos grotescos* —, classifica-o de “parnaso-pornô” (*sic*), concluindo que Hilda Hilst reelabora elementos do *Parnasianismo*. Não podemos aceitar tal conclusão, considerando os argumentos que passaremos a apresentar.

Em primeiro lugar, sim: no poema, pode-se dizer, a autora reelabora elementos de dado momento estético da literatura brasileira, mas não do Parnasianismo e sim do *Arcadismo*. Lembremo-nos de que eram os poetas *árcades* que buscavam inspiração estética e temática na poesia da Roma Antiga, principalmente nas obras de Horácio e Virgílio. A narrativa nos informa que o autor ficcional do poema acima tem um nome romano, o que nos remonta à tipicidade dos pseudônimos adotados pelos *árcades*:

Meu nome é Crasso. Minha mãe me deu tal nome porque tinha mania de ler História das Civilizações. E se impressionou muito quando leu que Crasso, um homem muito rico, romano, foi degolado e teve a cabeça entupida de ouro derretido por algum adversário de batalha e conceitos. (Hilst, 2002a:13)

Notemos ainda que, ao contrário da circunspeção de quem está a “ouvir estrelas” e do rigor formal do Parnasianismo, o Neoclassicismo brasileiro colocou

⁵⁹ O livro originou-se da dissertação de mestrado defendida pelo autor na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp – SP) em 1996.

um de seus ouvidos mais ilustres atentos aos acontecimentos sócio-políticos da época e produziu uma das sátiras mais deliciosas, singulares e agudas da nossa literatura: as *Cartas Chilenas*, de Tomás Antônio Gonzaga, compostas em decassílabos brancos, assim como o poema citado, e cuja crítica social tem um tom tão sarcástico quanto o que percebemos na trilogia erótica hilstiana.

E, para concluir e ilustrar nossa argumentação quanto a essa questão, vejamos um trecho da Lira XIV de *Marília de Dirceu* — um dos mais célebres poemas árcades — e comparemos os apelos de Dirceu à sua musa com os do personagem Crasso de *Contos d'escárnio* (“[...] Para alcançar orgasmos impudentes / Devo fazer que gesto, ó celerada?”):

Ornemos nossas testas com as flores
E façamos de feno um brando leito,
Prendamo-nos, Marília, em laço estreito,
Gozemos do prazer de sãos Amores.
(Gonzaga, 1998:41)

A musa do personagem-poeta Crasso é Clódia, mas ele também namorou certa Otávia: “[...] e dizer Otávia na hora do gozo é como gozar com mulher e ao mesmo tempo com general romano, com rapagão e com Otávia inteira mulher de general.” (Hilst, 2002a:15). Os poetas elegíacos dedicavam seus versos, geralmente, a uma mesma heroína, designada por um nome mitológico. Clódia, a personagem histórica, esposa do general romano Crasso — e “raiz de todos os seus problemas”⁶⁰ — foi amante do poeta Catulo, eternizada em suas elegias sob o pseudônimo de Lésbia. Segundo Paratore (1987:325-326), essa heroína emerge na lírica de Catulo como uma “mulher dissoluta e perversa, hábil em enganar, ora o marido, ora os amantes, pronta a passar de um para outro adorador, aberta a todos os vícios.” Dupont (2001:111) assim se refere à personagem histórica que inspirou a Lésbia de Catulo: “[...] a famigerada Clódia, amada do poeta Catulo, ficou viúva cedo — houve rumores de que ela teria dado uma ajuda à Natureza —

⁶⁰ A historiadora Florence Dupont (2001:106) relata que Crasso alugou uma casa pertencente a Cláudio — militar e político romano — e foi assim que conheceu a irmã dele, “a sedutora Clódia, a raiz de todos os seus problemas” (“*This was how he met Claudius’ sister, the bewitching Clodia, the root of all his troubles.*”)

e não pensou em casar-se novamente.”⁶¹ A Clódia de *Contos d’escárnio: textos grotescos* também dá ao Crasso da narrativa hilstiana seu quinhão de preocupações:

Ó conas e caralhos, cuidai-vos! Clódia anda pelas ruas, pelas avenidas, olhando sempre debaixo de vossas cinturas! Cuidai-vos, adolescentes, machos, fêmeas, lolitas-velhas! Colocai vossas mãos sobre as genitálias! A leoa faminta caminha vagarosa, dourada, a úmida língua nas beiçolas claras! Os dentes, agulhas de marfim, plantados nas gengivas luzentes! [...] Quer lamber-vos a cona, quer adestrar caralhos, quer o néctar augusto de vaginas e falos! (Hilst, 2002a:36-37)

Dissemos que as convenções da elegia erótica romana formavam um quadro satírico sobre situações típicas das relações amorosas, cujas heroínas tinham uma vida irregular, irregularidade esta que se estendia à sua personalidade. O poeta Ovídio (2001:105), considerado o mais irônico dos elegíacos, em sua trilogia *Amores* (*Livro III, Elegia VII*) também menciona a insaciabilidade sexual de sua musa: “Lembro-me de que Corina exigia que em uma curta noite / eu agüentasse até nove vezes.”⁶² O nome da heroína presente na trilogia ovidiana também aparece no primeiro livro da trilogia de Hilda Hilst: *O caderno rosa de Lori Lamby*. Corina é o nome de uma personagem do conto *O caderno negro* (*Corina: a moça e o jumento*), inserido na diegese da narrativa, formando uma mise-en-abyme que, ao contrário da narrativa primeira que a contém, apresenta uma estrutura bastante linear, aproximando-se mais das convenções da literatura pornográfica. Numa passagem dessa narrativa intercalada, Edernir, o protagonista, queixa-se da voracidade pouco convencional da libido de sua amada:

Fui voltando pra casa meio triste, andando devagar, confuso e magoado. Como a gente é bobo, fui pensando, a cara das pessoas é uma e depois no quarto vira outra, a menina Corina era uma

⁶¹ Tradução nossa: “[...] *the notorious Clodia, beloved of the poet Catullus, was soon widowed — it was rumoured that she had given Nature a helping hand — and had no thoughts of remarrying.*” Na época, o divórcio ou a viuvez proporcionavam à mulher romana certa liberdade para a diversão e para o amor, o que tornava a idéia de contrair novo casamento pouco atraente, principalmente se ela fosse rica.

⁶² Tradução nossa a partir da versão espanhola: “*Recuerdo que Corina me exigía que en una corta noche / yo aguantara hasta nueve veces.*”

boa puta, uma ordinária, uma mulher da rua, e o que era essa coisa de meter o caralho da gente numa boceta e ficar assim adoidado? Se ela queria um caralho maior que o meu, por que não metia com o jumento? (Hilst, 2005:55)

Importa notar que discursos machistas veiculados na nossa sociedade aprovam e incentivam os homens a buscarem o título de “ganhão”, metáfora que alude a uma superdisposição sexual e variedade de parceiras. Seu correspondente feminino, no entanto, é repudiado socialmente sob diversos rótulos, entre eles, os usados pelo personagem no trecho acima: “puta”, “ordinária”, “mulher da rua”. A trilogia hilstiana retoma a representação do desregramento sexual das musas elegíacas para construir uma espécie de vingança risonha numa inversão radical das representações machistas, ressaltando ironicamente essa inversão a partir das queixas dos personagens masculinos em relação à insaciabilidade e desprendimento sexual de suas amantes. Essa troca de posições reverte o jogo machista entre homem e mulher: um que assume a postura de “ganhão”, e outro que sofre pelas infidelidades (papel comumente deixado às mulheres). Essa evocação calculada da ideologia machista expõe, conseqüentemente, algo de sua obliquidade moral.

Muitos poetas elegíacos, mas especialmente Ovídio e Catulo, evocavam os mitos da tradição cultural e religiosa romanas como adorno para suas argumentações líricas. Hilda Hilst realiza um procedimento semelhante, mas é a partir dos mitos femininos criados por aqueles poetas que a autora constrói suas personagens, debruçando a literatura sobre seus próprios mitos, num movimento de reduplicação avaliativa.

A personagem Clódia de *Contos d'escárnio: textos grotescos* é uma artista plástica cujo trabalho tem a peculiaridade de sempre representar genitálias. Ao pintar a genitália de um mendigo em praça pública, Clódia é presa por atentado ao pudor, mas ela “tanto insistiu em ver o pau dos tiras que mandaram-na para um hospício” (Hilst, 2002a:48). A partir desse trecho, o(a) leitor(a) se depara com uma seqüência de textos de receitas e de peças de teatro escritas pelos internos e dadas de presente à personagem, textos tão satíricos quanto inusitados. Na primeira das peças do conjunto intitulado “*teatrinho nota 0*”, Clódia torna-se

personagem de uma paródia à peça *Lisístrata*, de Aristófanes, ao lado de outras personagens femininas célebres da dramaturgia ocidental, entre as quais estão Jocasta, Ofélia e Lucrecia — respectivamente das tragédias *Édipo Rei* (Sófocles), *Hamlet* (Shakespeare) e *Lucrecia Borgia* (Victor Hugo). Na peça do comediógrafo grego — “a primeira obra-prima do erotismo antigo” (Alexandrian, 1993:13) —, as mulheres, sob a liderança de Lisístrata, convocam suas compatriotas para uma greve de sexo sob a reivindicação de que os homens terminem a guerra que está sendo travada envolvendo atenienses, espartanos e beócios. Diferentemente das gregas, na paródia de *Contos d’escárnio*, porém, a preocupação das mulheres é de natureza bem menos sócio-política: “Onde estão os heróis de língua tão formosa / E de caralhos duros como nossas perobas!” (Hilst, 2002a:56). As personagens trágicas citadas, nascidas de autorias masculinas — “de língua tão formosa” —, reaparecem então em *Contos d’escárnio* transformadas em ninfomaniacas queixosas da ausência de seus homens e de sua virilidade. Além da crítica aos estereótipos femininos presentes em obras celebradas como sendo de alto valor estético, que estigmatiza as mulheres como submissas a um destino que será decidido a partir das atitudes dos homens que elas desejam, poderíamos também entrever uma autocrítica à aquiescência das mulheres a tais representações. A ironia da autora penetra ainda mais fundo:

Clódia: Vox populi, vox Dei: com a leitura vão-se as picas duras.
Jocasta: Já dizia um rei: um livro nas mãos é uma foda de menos.
Lucrecia: Quem?
Heidi (em transe dando gritos agudos): Viva o Brasil! (várias vezes)
(Hilst, 2002a:65)

Esse “teatrinho” tem seu desfecho com um carnaval regado a cachaça, com mulatas sambando e todos entoando uma canção que culmina em exclamações de “Viva o Brasil!” As cenas finais nos remetem a um país em que a leitura não é um dos traços marcantes da cultura de seu povo, sendo mais conhecido como “o país do carnaval”, um título de “identidade” que, antes de enfatizar nossa riqueza

cultural, geralmente mais alude sumariamente a dois pontos: boemia e sensualidade exuberante. As duas didascálias finais merecem registro:

(Começa a descer do palco uma grande roda de carroça igual a uma bandeja. Ao redor da roda, cacetas como luminárias. No centro da roda, garrafas de cachaça. E lindas mulatas. Sambando, naturalmente)

[...]

(As mulatas descem da bandeja, invadem o palco aos gritos de “Viva o Brasil!” várias vezes. O palco está em festa. Seleção de futebol, samba, música muito frenética)

(Hilst, 2002a:67-68)

Assim, o destino trágico vislumbrado por Hilda Hilst para essas Jocastas, Ofélias e Lucrécias brasileiras não passa pela vertigem de tentar superar o isolamento do ser (o eros de Bataille), não está ligado a questões existenciais ou sócio-políticas, mas as encerra num carnaval em que os conflitos se resolvem com futebol, sexo, cachaça e samba.

A problematização das representações estigmatizadas da mulher presentes no cânone ocidental culmina com a retomada, na última obra da trilogia, de um texto em que a personagem feminina não passa de um objeto para o exercício de estética literária e de sedução, “pois a natureza feminina é um abandono sob a forma de resistência” (Kierkegaard, 2004:95). Tal é a compreensão da “natureza feminina” desenvolvida por Johannes, autor ficcional em *Diário de um sedutor*, obra de estrutura epistolar publicada em 1843, pelo filósofo dinamarquês Søren Kierkegaard, como parte de uma empreitada literário-filosófica de fôlego muito maior⁶³ em que a existência é apresentada a partir de duas escolhas: a fase estética e a fase ética. *Diário de um sedutor* lida com a fase estética da existência, representada pelo discurso de Johannes, um personagem extremamente cínico e

⁶³ *Diário de um sedutor* é apenas o último texto da primeira parte de uma obra intitulada, na versão inglesa: *Either/Or: A fragment of life* — que poderíamos traduzir por: “ou isto ou aquilo: um fragmento da vida”. Até onde alcançou nossa busca, não tomamos conhecimento de uma tradução completa da obra para o nosso vernáculo. Na página 10 da tradução inglesa consultada (ver bibliografia), o texto introdutório informa que o propósito da obra é “expor a relação existencial entre o estético e o ético no ser individual” (“to exhibit the existential relationship between the aesthetic and the ethical in an existing individual”). Utilizamos neste trabalho também — e principalmente — a tradução para a língua portuguesa de *Diário de um sedutor* publicada pela editora Martin Claret (ver bibliografia).

dissimulado, alguém da fase ética, que define a si mesmo como sendo “uma desordem moral” (Kierkegaard, 2004:106).

O que interessa ao homem deste estádio é o Don Juanesco jogo da sedução, da manipulação onde os meios justificam-se pelos fins. O sujeito apropria-se do entorno e faz de sua existência uma representação exclusivamente individual, não considera a instância de deveres éticos ou das obrigações sociais, esgota-se na exterioridade representada. O esteta vive nas esferas das possibilidades e a expressão desse sujeito é sua rica, variada e vasta mobilidade de sentimentos. (Félix, s.d.)

O tom irônico e cínico da voz narradora, as confissões e ardis para seduzir Cordélia ressurgem na trilogia hilstiana em *Cartas de um sedutor*, bem como as frases sentenciosas a respeito da “natureza feminina”: “Há em todas as mulheres um langor, um largar-se que me desestimula.” (Hilst, 2002b:25). Porém, Hilda Hilst opera uma completa subversão das relações entre as personagens construídas por Kierkegaard: Johannes não é mais a voz narradora, mas aparece como filho — cujo nome em *Cartas de um sedutor* é grafado “Iohanis” — que Cordélia teve com o próprio pai; a voz narradora chama-se agora Karl (apelido para Kierkegaard?⁶⁴), irmão (e ex-amante) da destinatária de suas cartas; a Cordélia hilstiana não é o principal objeto de sedução do narrador — pois trata-se agora de um jovem mecânico de 16 anos, chamado Alberto —, nem tem a ingenuidade da jovem pensada por Kierkegaard: a Cordélia de Hilda Hilst tem 40 anos e não se abandona aos apelos de Karl, como sabemos através da penúltima carta dele: “Te aborreceste. Pedes que eu desista. Não virás nunca. E enfim confesso: que Iohanis é louro, tem coxas douradas, 15 aninhos, adora tênis e é a cara do pai. Sou irmão e tio.” (Hilst, 2002b:87).

Ambos os textos, o de Hilst e o de Kierkegaard, estão imbuídos de alusões a outras produções do pensamento ocidental e, ao aproximarmos as duas obras, chegamos a um percurso transtextual verdadeiramente labiríntico. Um bom exemplo do que acabamos de afirmar se dá em relação à personagem Cordélia: ela

⁶⁴ Teria a autora querido sugerir mais um pseudônimo para Kierkegaard? Na tradução inglesa de *Either/Or*, o texto introdutório de Alastair Hannay (2004:6) relata dificuldades de se situar filosoficamente o conjunto do pensamento de Kierkegaard devido a sua “famosa prática de se esconder sob uma saraivada de pseudônimos” (“notorious practice of concealing himself behind a barrage of pseudonyms”).

é uma personagem ficcional em segundo grau, isto é, de uma obra epistolar que está dentro da obra *Cartas de um sedutor*, sendo, portanto, a narratária de uma série de cartas do personagem Karl, criado por Stamatius, que, por sua vez, é também autor ficcional na obra de Hilda Hilst, autora empírica que evoca, já a partir do título, diversos elementos literários do livro *Diário de um sedutor*, de Kierkegaard, que também criou um disfarce literário sob o nome de Johannes, autor ficcional da obra e o sedutor da jovem Cordélia. Essa leitura palimpsestosa pode ainda não ter fim no século XIX e, se quisermos, esse fio de Ariadne se alongará até o século XVI nesta alusão de Kierkegaard (2004:46) a uma das peças de Shakespeare:

Cordélia! Um nome verdadeiramente magnífico! Era também assim que se chamava a terceira filha do rei Lear, aquela maravilhosa jovem que não tinha o coração ao pé da boca, cujos lábios se mantinham mudos quando o seu coração estava repleto.

Nesse labirinto em que o(a) leitor(a) entra e sai de obras da realidade e da ficção, o palimpsesto construído por Hilda Hilst confere às obras ficcionais e às reais um mesmo status, qual seja: um momento de reflexão sobre a produção literária e a conduta humana. Ao exagerar as cores do hedonismo manipulador e egoísta do esteta sedutor — conforme o pensamento Kierkegardiano sobre a fase estética —, Hilda Hilst faz lembrar que muitos escritos podem estar aquém da fase ética. Karl, personagem criado pelo autor ficcional Stamatius, é um homem rico e culto, que possui um Mercedes (carro símbolo de status financeiro) e cita de Ovídio a Freud nas suas cartas dirigidas a Cordélia. Contudo, essa erudição não logrou ter sobre sua conduta um efeito ético: para Karl, seu pai “era um sedutor perfeito, um vencedor, almolava-se como água para obter o que queria.” (Hilst, 2002b:58). Pensando assim, esse personagem não se constrange em usar o poder econômico de sua classe privilegiada para fazer Alberto, um mecânico, ceder às suas investidas: “Escute, Cordélia, e se eu disser: sei que tens oito irmãozinhos e que os sustenta e gostaria de ajudar-te. Será que o bofe vai me tomar toda a grana?” (Hilst, 2002b:30). Em outras palavras: assim como acontece com a produção literária, nem toda sedução passa pela ética: “Sob o céu da estética tudo

é leve, belo, fugaz, mas assim que a ética se insere no assunto, tudo se torna duro, angular, infinitamente extenuante.” (Kierkegaard, 2004:76).

No estabelecimento de uma hipertextualidade com a obra *Diário de um sedutor*, Hilda Hilst refaz os triunfos de sedução da mulher ostentados no diário do esteta Kierkegaardiano, transformando-lhe o objeto de sedução num homem. Enquanto Johannes preocupa-se em conduzir Cordélia a um estado em que “a sua alma fique tão pouco determinada quanto possível” (Kierkegaard, 2004:80), tais objetivos são dirigidos para o jovem Alberto pelo sedutor hilstiano, que avalia Alberto, o alvo de suas investidas, com os seguintes termos:

[...] E ele estava (imagina, Cordélia!) chorando. Coitadinho! Como são adoráveis essas crianças! Que alminhas ingênuas! Chorandinho, Cordélia! Que corpinhos famintos! Que modestos neurônios! (Hilst, 2002b:45).

Stamatius, o escritor ficcional do romance epistolar inserido em *Cartas de um sedutor*, introduz sua obra para o(a) leitor(a) com a seguinte afirmação: “Gozo grosso pensando: sou um escritor brasileiro, coisa de macho, negona. Vamos lá.” (Hilst, 2002b:19). A expressão “coisa de macho” marca uma ideologia que exclui a mulher de algo que exige coragem e força para ser realizado e pressupõe, portanto, um valor superior das realizações masculinas. Ao avançamos na leitura desse texto da trilogia, vemos os personagens das cartas saírem de seu caráter ficcional e reaparecerem nas lembranças de Stamatius:

Aquele idiota do Karl só pensava em meter. [...] Queria ser escritor aquele cara! [...] dissertava a respeito do lindo anel cheiroso da irmã Cordélia. Crápula. [...] E pensar que esse frescalhão do Karl anda lançando livros, encontrou editores! Aquele pervertido!” (Hilst, 2002b: 124, 127, 132).

Assim, numa irônica e original metacrítica, a autora denuncia um contexto cultural em que a expressão literária masculina, mesmo quando carregada de mediocridades e perversões éticas, é valorizada e prevalece, pois ser “um escritor brasileiro” é “coisa de macho”. Além disso, a palavra obscena parece ter sido autorizada apenas aos *escritores*, o que pode ser verificado na longa lista de títulos

da literatura licenciosa ocidental de autoria masculina. Nenhum deles, contudo — ou talvez alguns poucos —, receberam tantas alcunhas como Hilda Hilst por conta de sua linguagem, alcunhas tais como “poetisa pornô” e “obscena Sra. H” (Hilst, 1995:11-12), que, apesar do interesse que possam despertar, restringem ao obsceno a dimensão temática de sua vasta produção literária. Ao recriar-se como um “escritor brasileiro”, Hilda Hilst sugere, através das cartas de Karl e do discurso ressentido do poeta Stamatius, que, mesmo criando um universo absolutamente imoral, numa linguagem preñe de excessos obscenos, seria um *escritor* — e não ela, *escritora* — quem conseguiria lançar livros sem resistências por parte do mercado editorial⁶⁵.

⁶⁵ Importa registrar informação do jornal *Folha de São Paulo*, caderno Ilustrada, de 03/06/1998: “Há alguns meses, Hilda chegou a oferecer à Cia. das Letras, por R\$ 70 mil, os direitos de toda a sua obra — 17 volumes de poesia, 11 de prosa e oito peças de teatro inéditas em livro. *Não houve interesse.*” (Grifo nosso). Disponível em: http://www.nankin.com.br/imprensa/hilda_ninguem.htm Acesso: 12/05/07.

CAPÍTULO 5 — “PROBLEMA DE ORDEM MORAL OU DE SEMÂNTICA”?

5.1. CARNAVALIZAÇÃO: A LÍNGUA QUE “REBOLA”

*Há de se dar um gosto incasto aos termos.
Haver com eles um relacionamento voluptuoso.
Talvez corrompê-los até a quimera.
Escurecer as relações entre os termos em vez de aclará-los.
Não existir mais rei nem regências.
Uma certa luxúria com a liberdade convém.*
Retrato quase apagado em que se pode ver perfeitamente nada, Manoel de Barros.

Hilda Hilst realiza uma retomada da tradição literária erótica numa perspectiva crítica de duplo viés: se, por um lado, ela atualiza os instrumentos de sedução presentes nesse gênero — quais sejam: os temas, as formas e a(s) linguagem(ns) —, por outro, ela também submete-os a uma avaliação dessacralizadora. O conto intitulado *O caderno negro (Corina: a moça e o jumento)*, inserido na obra *O caderno rosa de Lori Lamby*, tem uma epígrafe atribuída ao escritor inglês D. H. Lawrence (*apud* Hilst, 2005:41): “O pênis dele fremia como um pássaro.”⁶⁶ Essa frase, retirada da obra *O amante de Lady Chatterley*, é seguida de risinhos debochados dos personagens Lori Lamby e Tio Lalau. O livro de D. H. Lawrence é novamente mencionado em *Cartas de um sedutor*, desta vez, numa linguagem radicalmente oposta à da citação acima: “Estás a me dizer que tens por aí um homem que é bom, leal, e não fodes com ele? O amante de Lady Chatterley também era bom, leal, mas fazia funcionar aquele gano, o tal do John Tomas”⁶⁷ (Hilst, 2002a:38). Quando, na Grã-Bretanha, a obra *O amante de Lady Chatterley* foi publicada, no ano de 1960, os editores da Penguin Books foram processados por

⁶⁶ A frase está no Capítulo 10 de *O Amante de Lady Chatterley*. Hilda Hilst (2002a:32) volta a ironizar a linguagem desta frase — que consta *ipsis litteris* na tradução de Rodrigo Richter (ver bibliografia) — também em *Contos d’escárnio: textos grotescos*: “Meu pau fremiu (essa frase aí é uma seqüela minha por ter lido antanho o D. H. Lawrence). Digo talvez meu pau estremeceu? Meu pau agitou-se? Meu pau levantou a cabeça? [...] Dizer um arrepio do pau não é bom. Fremir é pedantesco. Eu devo ter lido uma má tradução do Lawrence, porque está aqui no dicionário: fremir (do latim *fremere*) ter rumor surdo e áspero. Dão um exemplo: ‘Os velozes vagões fremiam’. Nada a ver com o pau.”. Do original de Lawrence (1993:125): “The desire rose again, his penis began to stir like a live bird.” (Grifo nosso).

⁶⁷ “John Thomas” é o apelido que, em suas brincadeiras eróticas, Lady Chatterley e seu amante dão ao pênis deste.

obsценidade⁶⁸. No entanto, a narrativa da relação extraconjugal de Lady Chatterley com seu empregado Mellors também permite a D. H. Lawrence — através de uma trama situada no início do século XX — a exposição mordaz de muitas mazelas e futilidades das classes dominantes na Inglaterra:

Mas, então, o Príncipe talvez tivesse uma idéia exagerada da beleza do dinheiro e das bênçãos do industrialismo. Entretanto, o Príncipe tinha-se tornado um Rei, e o Rei tinha morrido, e agora havia um novo Rei, cuja função principal parecia ser a de inaugurar cantinas para os pobres.⁶⁹ (Lawrence, 1993:164)

No texto de D. H. Lawrence, além da crítica contundente à crueldade da aristocracia industrial inglesa, que mantinha os operários das minas de carvão em condições subumanas, o(a) leitor(a) se depara também com as angústias do personagem Mellors, amante de Lady Chatterley e alvo de preconceitos, não apenas por sua origem social modesta, mas também *por não falar o inglês padrão*. Questões de ordem política, social e cultural são tão presentes na obra que quase ofuscam sua dimensão erótica. Porém, o debate ideológico parece não ter sido o que excitou os ânimos daqueles que processaram os editores da Penguin Books.

O estabelecimento de um diálogo, dentro da trilogia hilstiana, com uma obra que tem tal histórico fornece pistas e reafirma as metáforas críticas que a autora dirige à superficialidade de leitores(as), principalmente no que diz respeito aos preconceitos. O universo ficcional da trilogia desfaz o limite das idéias de “superioridade”: surgem personagens de classe social superior que, em sua vaidade, demonstram-se nada elevados, e surge também uma linguagem que mistura um vocabulário erudito com vulgarismos, temperados com falares distantes da norma-padrão.

⁶⁸ O julgamento durou seis dias e arrebatou a atenção da população da Grã-Bretanha. Os réus foram considerados inocentes (“*not-guilty*”). Para abertura do processo judicial, a acusação se baseou no *Obscene Publications Act*, lei introduzida na Inglaterra em 1857 e até hoje em vigor, tendo sofrido modificações através de reedições para se adequar a legislações mais recentes e abranger as novas tecnologias. O livro de Lawrence vendeu dois milhões de exemplares em 1 ano, ultrapassando as vendas da Bíblia, segundo informação da BBC de Londres, no site:

http://news.bbc.co.uk/onthisday/hi/dates/stories/november/10/newsid_2965000/2965194.stm

Acesso:

20/10/06.

⁶⁹ Tradução nossa: “*But then, the Prince had perhaps an exaggerated idea of the beauty of money, and the blessings of industrialism. However, the Prince had been a King, and the King had died, and now there was another King, whose chief function seemed to be to open soup-kitchens.*”

Escreve coisa de bem, os graúdo, os fino, ou se tu não qué escrevê aquilo que eu já te disse da minha vida, tem coisa pra burro pra eu te contá, tem coisa por esse mundo afora, escreve vá, Tiu, escreve das gente que eu conheci lá em Rio Fino. (Hilst, 2002b:89-90)

No fragmento acima, atentemos para a fala de Eulália, companheira de mendicância e conjugal do escritor Stamatius em *Cartas de um sedutor*. Com um deslocamento do acento tônico no nome da personagem teremos a palavra *eulalia*, que, de acordo com o *Dicionário Aurélio*, significa: “boa maneira de falar” (Ferreira, 1988:281). O que comumente se considera uma “boa maneira de falar” é o uso da chamada “modalidade culta da língua”, que, nas palavras do respeitado lingüista Joaquim Mattoso Câmara Jr. (1968:224), “serve para as *comunicações mais elaboradas* da vida social e para as *atividades superiores do espírito*”, e é na base dessa “língua culta” que “se constitui a língua escrita, cuja *mais alta expressão é a modalidade empregada na literatura*” (grifos nossos). Ocorre que o falar de Eulália — enfatizado pela escrita: “se tu não *qué escrevê* aquilo que eu já te disse da minha vida” — mostra-se distante desse registro descrito por Câmara Jr. (1968), pois a voz da personagem não pronuncia essa “língua culta”, que está associada à fiel observância das regras preconizadas nas gramáticas, enquanto estas

se apresentam como “descrição” de uma variedade lingüística supostamente empregada pelas “pessoas cultas” do país, isto é, pelas classes dominantes, apresentando-a sempre como o “padrão” a ser imitado. Daí nasce o preconceito de que toda e qualquer variedade diferente dessa é “feia”, “estropiada”, “corrompida” e não raro escutar que “isso não é português”. Cria-se assim uma entidade abstrata chamada “Língua Portuguesa”, cuja definição e descrição — tal como dadas nas GN [Gramáticas Normativas] — não encontram comprovação empírica na realidade histórico-social. (Bagno, 2000:26)

Portanto, o lugar dessa “língua culta” nas “atividades superiores do espírito”, e cuja “mais alta expressão” seria a modalidade “empregada na literatura”, encontra-se destronado pela provocação engendrada no nome da

personagem — Eulália/eulalia⁷⁰ —, pois sua fala facilmente seria tida como “feia” e “corrompida” pelos que compartilham da idéia de que há uma língua perfeita para as “comunicações mais elaboradas da vida social”. E, cientes de que o prestígio de determinada variedade lingüística se liga a relações de poder numa sociedade, podemos perceber que a discussão vai mais além da dimensão estritamente estética, pois, considerando que Eulália é uma *mendiga*, surgem também questões de natureza sócio-econômicas. Pontuamos aqui a carnavalização da linguagem operada por Hilda Hilst, em que a precipitação do “superior” no “inferior” — a literatura na linguagem “corrompida” da mendiga — estabelece uma avaliação que ri dos valores propagados na sociedade e põe em seu lugar algo novo: a percepção crítica desses valores. A “boa maneira de falar” de Eulália relaciona-se, também e sobretudo, às avaliações que ela faz dos escritos de seu companheiro Stamatius, que tem como interlocutora alguém de origem humilde, distante das rodas eruditas, mas que opina e sugere, assumindo o papel de crítica literária. Suas interferências por vezes reivindicam uma escrita sensível aos aspectos sociais adversos na realidade do povo brasileiro:

Escreve de mim, da minha vida antes deu te encontrar, da surra que o Zeca me deu, da doença quele me passou, da mãe que morreu de dó do meu pai quando ele pôs o fígado inteirinho pra fora, do nenê que eu perdi, do Brasil, ué! (Hilst, 2002b:18)

Os diversos falares de uma mesma língua não comunicam apenas idéias individuais, porquanto na escolha vocabular, na sintaxe e na fonética estará também marcada toda uma vivência social e, conseqüentemente, uma visão de mundo, condição sócio-econômica, grau de letramento e demais aspectos que influenciam a forma de expressão dos sujeitos. Assim, o mundo de injustiça, dor e miséria em que vive Eulália está também representado em sua linguagem. Daí surge o principal elemento da estrutura estética do romance: o discurso como objeto do discurso, descrito por Bakhtin nestes termos:

⁷⁰ Entre as obras epistolares licenciosas do século XVIII, que freqüentemente apresentavam personagens femininas como protagonistas, Margaret C. Jacob (cf. 1999:195) menciona uma personagem chamada *Eulalie*, cuja correspondência surgiu em 1785.

Para o gênero romanesco, não é a imagem do homem em si que é característica, mas justamente a *imagem de sua linguagem*. Mas para que esta linguagem se torne precisamente uma imagem de arte literária, deve se tornar discurso das bocas que falam, unir-se à imagem do sujeito que fala. (Bakhtin, 1998:137)

O trabalho com a “imagem da linguagem” se realiza na trilogia não apenas nas vozes das personagens para a construção destas, mas também para evocar, e assim “orquestrar” — no dizer de Bakhtin (1998) —, diversos discursos: científico ou literário, vulgar ou austero, douto ou popular. Uma vez que todos os protagonistas dos livros da trilogia são *escritores*, Hilda Hilst coloca o(a) leitor(a) em permanente observação da construção de uma “imagem da linguagem”, isto é, há na trilogia não apenas uma estilização das línguas sociais, mas também a exposição das estratégias e esforços dessa construção: “Esse negócio de escrever é penoso” (Hilst, 2002a:32), desabafa o personagem Crasso de *Contos d’escárnio*.

A autora, então, apossa-se da fetichização das palavras engendrada pela pornografia e impele o(a) leitor(a) a adentrar num universo estético de extrema liberdade vocabular. Acrescentemos às nossas reflexões sobre essa abertura vocabular uma proveitosa ponderação de Eliane Robert Moraes (2006:50) a respeito da obra do mais famoso escritor libertino, o Marquês de Sade: “Ao colocar o sexo em discurso ele aponta para o infinito da linguagem erótica, onde a saturação existe apenas provisoriamente, onde a liberdade abre para o vazio.”

Percorrendo o mundo lingüístico carnavalizado da trilogia, somos conduzidos de eufemismos (“buraquinho de trás”) a metáforas (“a boca de pitanga”), de vulgarismos (“cagada”) à linguagem erudita (“dulçorosa Vestália”), de termos arcaicos (“oscular”) à linguagem afetiva (“xixoquinha”), de expressões latinas (“*De gustibus et coloribus...*”) às de idiomas estrangeiros modernos (“*Who knows?*”).

“Você quer saber, Cora, eu acho o Henry Miller uma pústula (Cora é o nome da mami), isso mesmo, uma pústula, uma bela cagada”.

“Você tem coragem de dizer que o Henry é uma pústula?”

“Tenho, e quer saber? sua Judas, eu trabalhei a minha língua feito um burro de carga, eu sim tenho uma obra, sua cretina”.

(Hilst, 2005:69)

O(A) leitor(a) tem diante de si o *trabalho com a língua*, tão lúdico quanto árduo, tão capaz de baixezas quanto de elevações. Não por acaso, a obra inaugural da trilogia, *O caderno rosa de Lori Lamby*, é dedicado “à memória da língua” (Hilst, 2005:5). A proposta, portanto, está comprometida em lembrar que a arte literária se constitui no desempenho com as palavras, todas elas, quer sejam eruditas ou vulgares; são elas que usamos para nomear as coisas do mundo e do mais íntimo do ser humano. Todas as falas lembradas nos textos da trilogia — da criança, dos iletrados, dos eruditos, da pornografia, da psicanálise, da filosofia e da própria literatura — concorrem para enfatizar uma constatação aparentemente óbvia: é através das palavras que damos conta de nossos desejos e questionamentos existenciais, dos aspectos baixos e elevados do ser humano, mas, sobretudo, é através delas que criamos a arte literária. A trilogia, uma vez erótica, lembra também que as palavras nos permitem a reflexão sobre o saber, um saber que não nos chega unicamente através do pensamento erudito, mas também através da interpretação de nosso prazer e de nossa dor.

Saber consiste, pois, em referir a linguagem à linguagem. Em restituir a grande planície uniforme das palavras e das coisas. Em fazer tudo falar. Isto é, em fazer nascer, por sobre todas as marcas, o discurso segundo do comentário. O que é próprio do saber não é nem ver nem demonstrar, mas interpretar. (Foucault, 1990:56).

As diversas formas de transtextualidade presentes na trilogia— citações, alusões, paródias, epígrafes etc. — freqüentemente oferecem ao(à) leitor(a) uma interpretação diluída daqueles textos com os quais dialoga, se considerarmos o caráter crítico desse diálogo. Tomemos um trecho de *O caderno rosa de Lori Lamby* em que a menina escreve a seu “cliente” mais fiel, o Tio Abel, contando que combinou com um “menino preto” de 11 anos para que este sirva de intermediário na troca das correspondências entre ambos, mas o “menino preto” impõe uma condição:

E o nome do menino é José de Alencar da Silva. Só que aconteceu uma coisa. Ele perguntou se eu era tua namoradinha e eu disse que sim. Então ele parece que também quer me namorar um pouco. Ele disse que se eu namorar com ele, ele não conta nada pro papi e pra mami. (Hilst, 2005:80)

Em 1857 estreava no Rio de Janeiro a comédia *O demônio familiar*, do escritor José Martiniano de Alencar, cuja trama se passa em torno das intrigas e ardis de Pedro, um menino escravo, para conseguir casar seu senhor e a irmã deste com pessoas ricas, e com isso poder obter algum benefício próprio. Na tarefa de conduzir as cartas trocadas entre os personagens, Pedro se aproveita disso para realizar seus planos de manipular os destinos de seus senhores de acordo com sua conveniência. O desfecho da peça — Ato IV, Cena XVII — se dá com discursos que dispensam maiores esforços para se perceber o posicionamento ideológico dessa obra:

EDUARDO — Os antigos acreditavam que toda a casa era habitada por um demônio familiar, do qual dependia o sossego e a tranqüilidade das pessoas que nela viviam. Nós, os brasileiros, realizamos infelizmente esta crença; temos no nosso lar doméstico esse demônio familiar. Quantas vezes não partilha conosco as carícias de nossas mães, os folguedos de nossos irmãos e uma parte das afeições da família! Mas vem um dia, como hoje, em que ele, na sua ignorância ou na sua malícia, perturba a paz doméstica; e faz do amor, da amizade, da reputação, de todos esses objetos santos, um jogo de criança. Este demônio familiar de nossas casas, que todos conhecemos, ei-lo. (Alencar, 2005:128)

Militante do Partido Conservador, eleito deputado em 1860 e tendo mais 3 legislaturas subseqüentes pela então Província do Ceará, José de Alencar se coloca contra “qualquer lei que venha a apressar o processo abolicionista” (Rocha Filho, 1998:59). Ao evocar a peça do autor de *Iracema*, Hilda Hilst satiriza as posições ideológicas de José de Alencar apresentando-o como o personagem de traços picarescos que ele mesmo criara, travestindo-o de seu próprio “demônio familiar”. Lembremos aqui um dos elementos das festas populares medievais apontado por Bakhtin (1999:10) como interveniente na elaboração de suas idéias a respeito da carnavalização da linguagem: os “destronamentos bufões”. O destronamento de José de Alencar é feito não apenas na transformação satírica de um escritor-deputado em um garoto de recados, mas também no sobrenome que lhe é dado na trilogia: “da Silva”, tornando-o descendente da linhagem mais comum entre o povo brasileiro. Mas isso não é tudo:

Ele se chama José, mas chamam ele de Juca. [...] Eu e Juca *ficamos lá no mato peladinhos*, e eu ensinei ele a me lambe como o senhor me lambe, porque *ele tinha a língua quente, mas ela ficava parada*. Não rebojava a língua como você faz. É que ele ainda é pequeno, né, tio? (Hilst, 2005:83 — grifos nossos)

Se considerarmos os mais célebres romances de José de Alencar, *Iracema* e *O Guarani*, podemos entrever no trecho acima referências às concepções românticas daquele autor quanto à caracterização de uma literatura nacional: a representação da nossa natureza exuberante no calor dos trópicos, muitas vezes servindo de cenário para uma atmosfera sensual — que Lori Lamby transforma em: “ficamos lá no mato peladinhos”. A crítica ao preciosismo e austeridade da linguagem de José de Alencar se faz clara no fragmento acima: os romances alencarianos teriam uma “língua quente”, mas “parada”, e essa estagnação lingüística na literatura não poderia dar ao(à) leitor(a) o mesmo prazer de uma língua que “rebola”.

No século seguinte ao de José de Alencar, outro movimento estético preocupou-se, assim como o Romantismo, em dotar a literatura de uma linguagem legitimamente brasileira, mas com um sabor de raiz cultural infinitamente menos passivo em relação às influências européias. Estamos nos referindo ao Modernismo, cujas concepções fundaram uma liberdade de forma e linguagem sem precedentes na literatura nacional até então. Um exemplo do que essas concepções criaram nos fornecerá um quadro menos prolixo — e mais eloquente — do que o faria uma descrição de seus pressupostos estéticos libertários:

Brasil

O Zé Pereira chegou de caravela
E perguntou pro guarani da mata virgem
— Sois cristão?
— Não. Sou bravo, sou forte, sou filho da
Morte
Teterê tetê Quizá Quizá Quecê!
Lá longe a onça resmungava Uu! Ua! Uu!
O negro zonzo saído da fornalha
Tomou a palavra e respondeu
— Sim pela graça de Deus
Canhem Babá Cahem Babá Cum Cum!

E fizeram o Carnaval
(Andrade, 2001:41)

O poema acima está na obra *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*, publicado originalmente em 1927, imbuído de um espírito de experimentalismo que inclui até desenhos ao longo de toda a obra, assim como *O caderno rosa de Lori Lamby*. Ambos apresentam em seus respectivos títulos uma relação transtextual a que Genette (1982:11) chama de “arquitextualidade” (*architextualité*), porquanto apontam para uma “pertença taxonômica” (*appartenance taxinomique*), isto é, a obra é designada, a partir do título, como um “caderno”, mas essa indicação não se restringe apenas a uma identificação classificatória: “orienta e determina em grande parte o ‘horizonte de expectativa’ do leitor e, portanto, a recepção da obra”⁷¹. Ao mesmo tempo em que classifica, a palavra *caderno* dota a obra de liberdade para uma variada inserção de gêneros textuais e linguagens, uma vez que se pode fazer quaisquer inscrições num caderno (poemas, confissões, desenhos...).

A última parte do livro *Cartas de um sedutor* reúne uma série de contos do personagem-escritor Stamatius sob o título de “Novos Antropofágicos”. Aqui se tem uma referência direta aos pressupostos da estética modernista, expostos em grande parte no *Manifesto Antropofágico*, publicado em 1928 por Oswald de Andrade, cujas idéias podemos resumir nesta avaliação de Jorge Schwartz (*apud* Oliveira, 2000:273): “[...] Oswald transforma o bom selvagem rousseuniano num mau selvagem, devorador do europeu, capaz de assimilar o outro para inverter a tradicional relação colonizador/colonizado”. Eis, em síntese, o que representava a antropofagia para os primeiros modernistas. A idéia, contudo, não escapa às desmistificações satíricas concebidas na trilogia: o primeiro conto da coletânea “Novos Antropofágicos”, em que um “doutor em Letras” esfaqueia sua esposa “autodidata da vida”, começa com a seguinte frase em maiúsculas: “COMECEI DEGUSTANDO SEUS DEDINHOS” (Hilst, 2002b:151). A antropofagia é um tema recorrente em *Cartas de um sedutor*, entretanto, Hilda Hilst traz neste trecho uma idéia bem mais radical do que aquela dos modernistas:

⁷¹ Tradução nossa: “[...] oriente et détermine dans une large mesure l’«horizon d’attente» du lecteur, et donc la réception de l’œuvre.”

Na verdade o que queremos é dilacerar o outro. Dão nome de desejo a essa comilança toda. Na natureza tudo come. Do leão à formiga. Até as estrelas se engolem umas às outras. Tenho cagaço do cosmos. O Criador deve ter um enorme intestino. Alguns doutos descobriram que quanto maior o intestino, mais místico o indivíduo. E quem mais místico do que Deus? Grande Intestino, orai por nós. (Hilst, 2002b:78-79)

Uma antropofagia de natureza transcendente aparece no fragmento acima, ligando desejo, natureza e religião no movimento corporal de *engolir*. Há, contudo, uma inversão do ritual católico de engolir o corpo de Cristo representado pela hóstia: é Deus quem se torna o “Grande Intestino”. A *Bíblia* nos relata que “no princípio [...] o Verbo era Deus”⁷², mas, agora, Deus aparece destronado da parte superior do corpo — a boca, que pronuncia o Verbo — para as partes baixas: Deus é o intestino. Esse corpo de Deus inacabado e grotesco, representado como “Grande Intestino”, mais uma vez nos remete aos aspectos que Bakhtin (1999:245) aponta como constitutivos de um universo carnavalizado:

O comer e o beber são uma das manifestações mais importantes da vida do corpo grotesco. As características especiais desse corpo são que ele é aberto, inacabado, em interação com o mundo. É no *comer* que essas particularidades se manifestam da maneira mais tangível e mais concreta: o corpo escapa às suas fronteiras, ele engole, devora, despedaça o mundo, fá-lo entrar dentro de si, enriquece-se e cresce às suas custas. O encontro *do homem com o mundo* que se opera na grande boca aberta que mói, corta e mastiga é um dos assuntos mais antigos e mais marcantes do pensamento humano. O homem degusta o mundo, sente o gosto do mundo, o introduz no seu corpo, faz dele uma parte de si.

Em *O caderno rosa de Lori Lamby*, a referência ao ato de *lamber* está por toda a parte, não apenas na alusão presente no nome da protagonista, mas também como uma de suas tarefas enquanto prostituta: os clientes pagam para lambê-la ou serem lambidos nos órgãos genitais. No conto *O caderno negro (Corina: a moça e o jumento)*, inserido na diegese da obra, a relação simbólica que envolve o *lamber* se

⁷² Evangelho Segundo São João 1:1 (ver bibliografia).

revela, entre outras pistas⁷³, no nome de um personagem que foi apelidado de padre Mel, “porque as beatas diziam que ele falava tão doce que *as palavras pareciam mel*” (Hilst, 2005:47 — grifo nosso). E é o que as palavras se tornam também para Lori Lamby: algo que tem sabor e que ela não cessa de ter prazer em “lamber”. Nesse “lamber” que a literatura provoca, a boca representa “o encontro do homem com o mundo” — do qual fala Bakhtin —, tendo a “língua” que “rebola” como seu instrumento mais prazeroso.

⁷³ A obra traz vários desenhos assinados pelo cartunista Millôr Fernandes, mimetizando a apresentação que costumam ter os livros infantis. Num desenho na página 76, temos Lori Lamby envolvendo um falo com sua boca, ambos de tamanhos agigantados. Mais adiante, na página 94, vemos a personagem com a língua para fora, no ato de lambar, mas desta vez, há apenas o espaço vazio deixado pelo falo, podendo ser substituído por qualquer outra coisa, parecendo sugerir que os significantes são menos importantes do que aquilo se faz com eles através da língua. Esses desenhos apresentam um diálogo extremamente significativo com a obra, cuja análise demanda uma ampla abordagem. Contudo, uma vez que os outros livros da trilogia não apresentam desenhos ou qualquer outra forma de arte visual — e nossa análise se propõe a ter um caráter transversal, focalizando questões recorrentes em todas as obras da trilogia —, abstermo-nos nesta pesquisa de nos deter na análise desses desenhos, à qual nos dedicamos em outros trabalhos já publicados, a saber: *Os espelhos de Lori Lamby: considerações a respeito da metáfora especular (mise-en-abyme) na obra O caderno rosa de Lori Lamby*. Investigações — Linguística e Teoria Literária. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2005, v. 18, n. 1, jan/2005, pp. 129-141; *Da letra à figura: a polifonia em O caderno rosa de Lori Lamby*. Anais I Sethil. Vitória da Conquista, UESB, 2007, pp.236-246. Disponível em: http://www.sethil.com.br/isethil_anais.asp

5.2. EROTIZAÇÃO (A SEDUÇÃO DOS ABISMOS)

O sexo deve ser misturado com lágrimas, risadas, palavras, promessas, cenas, ciúme, inveja, todos os condimentos do medo, viagens ao exterior, novos rostos, romances, histórias, sonhos, fantasias, música, dança, ópio, vinho.

Delta de Vênus, Anaís Nin.

A despeito do deboche, Hilda Hilst não estava sendo ingênua ao afirmar que resolvera escrever “umas coisas porcas”⁷⁴ para vender. Os números das vendas de textos pornográficos parecem contrariar pesquisas mostrando que os brasileiros são avaros quando se trata de comprar um livro. A jornalista Laura Mattos (2006), na versão eletrônica do jornal *Folha de São Paulo*, em matéria datada de 03/09/06⁷⁵, registra que diários de prostitutas são fenômeno de vendas em todo o mundo. No Brasil, um desses fenômenos é o livro *O doce veneno do escorpião*, de Bruna Surfistinha (pseudônimo de Raquel Pacheco, ex-prostituta), que atingiu a fabulosa marca de 140 mil exemplares vendidos, apesar de boa parte de suas confissões já poder ter sido acompanhada antes gratuitamente através de seu *blog*⁷⁶ na internet. A narrativa trata detalhadamente das experiências sexuais da autora com seus clientes. O texto, no entanto, é marcado por um intrigante recato com as palavras relativas aos órgãos genitais, que são grafadas apenas parcialmente: “Ela retribuiu a gentileza e me chupou com gosto. Enquanto ela ficava com a língua na minha bu..., eu engolia o p... dele.” (Surfistinha, 2005:62). Ora, não é sequer necessário ser um “bom entendedor” para se descobrir imediatamente o significado dessas meias-palavras; entretanto, o mesmo “pudor” com vocábulos obscenos não se verifica quanto ao teor das confissões: “Na lista de ‘desejos inconfessáveis’, os que mais mexem comigo são os de pedofilia.” (Sufistinha, 2005:40).

A pedofilia, pesadelo da sociedade contemporânea — principalmente com o advento e popularização da internet — e cuja prática é passível de rigorosa

⁷⁴ Em entrevista para *Cadernos de literatura brasileira*, nº 8, outubro de 1999, p.30.

⁷⁵ Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u64007.shtml> Acesso em 20/10/06.

⁷⁶ A palavra é um neologismo com origem na língua inglesa, abreviação de *weblog*. Trata-se de qualquer registro freqüente de informações organizadas cronologicamente dentro da rede mundial de computadores, mas a palavra refere-se principalmente a diários pessoais disponibilizados ao público por esse meio.

punição judicial, é apontada por Winckler (*apud* Franconi, 1997:23) como uma das características do que ele chama de “pornografia branda”, referindo-se àquela que não que oferece ameaça à “consciência burguesa”. Tal paradoxo social parece não ter escapado à agudeza da percepção de Hilda Hilst, uma vez que a autora colocou a *pedofilia* como base narrativa na primeira obra de sua trilogia. Vejamos, pois, algumas conseqüências dessa ousadia no que diz respeito à recepção.

A publicação da novela *O caderno rosa de Lori Lamby* causou surpresas, indignações e questionamentos sobre o porquê de Hilda Hilst, detentora de distintos prêmios literários e elogiada por críticos e literatos, decidir enveredar pela literatura licenciosa. A escritora respondia que decidira “fazer umas coisas porcas” porque seus livros vendiam pouco. Naturalmente, essa declaração era carregada de ironia, como se verifica de modo contundente em *O caderno rosa de Lori Lamby*, que sublinha de forma alegórica o escândalo das motivações e relações aviltantes que pode haver entre o escritor e o mercado editorial, com a agravante de serem corroboradas pelo gosto medíocre de leitores(as). Esse primeiro livro da trilogia erótica, que traz em forma de diário as confissões sobre experiências sexuais de uma menina de oito anos, foi publicado originalmente em março de 1990, três meses antes da instituição no Brasil do *Estatuto da criança e do adolescente* — lei que visa a proteger os jovens de abusos diversos. Curiosamente, esse foi o livro que mais colocou Hilda Hilst sob a atenção da mídia, causando uma demanda nas vendas que resultou em uma segunda impressão no ano seguinte à sua primeira publicação; além disso, tornou-se a primeira obra da autora a ser traduzida na íntegra para outro idioma⁷⁷. Desde a sua reedição pela Editora Globo, em março de 2005, *O caderno rosa de Lori Lamby* é o livro da trilogia que mais vendeu (1.764 exemplares até setembro de 2006), ficando muito à frente das vendas dos dois outros títulos relançados pela mesma editora três anos antes⁷⁸.

⁷⁷ Trata-se de *Il quaderno rosa di Lori Lamby*, tradução para o italiano feita por Adelina Aletti, publicada em 1992 pela editora Sonzogno.

⁷⁸ A Editora Globo decidiu inverter a ordem original de publicação dos livros da trilogia. *Cartas de um sedutor*, último livro a ser publicado na primeira edição, foi relançado em março de 2002 e *Contos d'escárnio: textos grotescos* em dezembro do mesmo ano. Até setembro de 2006, ambos venderam, respectivamente, 1.222 e 1.751 exemplares. Os dados de vendagem da trilogia erótica de Hilda Hilst nos foram gentilmente cedidos pela Editora Globo, através da pessoa de Joaci Pereira Furtado, a quem somos extremamente gratos por essa colaboração.

Retomemos uma obra que se tornou sucesso de vendas, a despeito do processo por obscenidade impetrado contra seus editores: *O amante de Lady Chatterley*. Na tradução para o português dessa obra — citada várias vezes nos textos da trilogia, como já assinalamos —, feita por Rodrigo Richter, uma “carta ao leitor”, assinada por Frieda Lawrence, dá-nos a informação de que o texto passou por três versões para que fosse aceito pelos censores⁷⁹. Essa discussão a respeito da sujeição da obra ao gosto dos(as) leitores(as), em detrimento da capacidade criativa do(a) escritor(a), é recorrente em todos os textos da trilogia erótica de Hilda Hilst. Eis, pois, alguns dos muitos exemplos:

- em *O caderno rosa de Lori Lamby*: “[...] ela disse que o bom mesmo era ele escrever do jeito do Henry Miller (tio Abel me ajudou a escrever esse nome) que era um encantador sacaneta, um lindíssimo debochado e claro que ficou rico [...]” (Hilst 2005:67);
- em *Contos d’escárnio: textos grotescos*: “Pensar que tenho ainda que pensar uma nova estória para as devassas e solitárias noites do editor.” (Hilst 2002a:104);
- e em *Cartas de um sedutor*: “qué sabê, Tiu? escreve um conto horrível, todo mundo gosta de pavor, a gente sente uma coisa nos meio... um arrepião.” (Hilst 2002b:92).

As provocações suscitadas na trilogia a respeito do que é moral ou imoral na produção literária mostram-se um ponto tão inquietante que, num trecho de *Cartas de um sedutor*, editores de *best-sellers* açucarados são tidos como dignos de extermínio, tanto quanto os políticos corruptos:

Depois do jogo fiquei bebericando o meu uísque e falando com algumas pentelhas, senhoras já velhucas e muito das dadeiras, das encapadas, das pombeiras. Sofrem de ócio. Sugeri-lhes que fundassem uma entidade à qual dei o nome de EGE, sigla do que viria a ser Esquadrão Geriátrico de Extermínio. Atividade: assassinar *políticos corruptos, ladrões do povo, e editores de livros pop-corn* gênero Jacqueline Susan, Jackie Collins e Daniele Steel. (Hilst, 2002b: 72-73 — grifo nosso).

⁷⁹ Cf. Lawrence, 1980:7.

Hilda Hilst, portanto, amplia o horizonte dos julgamentos morais dirigidos à pornografia incluindo-lhe o território, não menos digno desses julgamentos, da produção literária “popcorn”⁸⁰, caracterizada pela superficialidade, uma vez que não se propõem a suscitar qualquer questionamento existencial ou do *status quo*, restringindo-se a serem meros objetos de um negócio lucrativo. Apesar de inserir a linguagem e esquemas temáticos da pornografia em seu projeto estético — embora os subvertendo —, a autora não se abstém de ridicularizar os fetiches da produção pornográfica, destacando inclusive como eles são normalmente inseridos na televisão. Atentemos para esta fala da personagem Eulália:

quando fui pra casa da prima porque tu só escrevia, tinha televisão aquele sábado, e o homem só falava da petúnia e o outro que filmava as moça mostrava só o trasero e as xerequinha das moça, a gente não via os rosto, só via as parte de baixo... será que o home que filmava as moça era anão, Tiu? (Hilst, 2002b:146)

Ao lançar a pornografia e os *best-sellers* na vala comum da corrupção, a autora enfatiza os interesses venais que caracterizam ambos os tipos de produção na contemporaneidade.

Salvo talvez algumas exceções misteriosas — e se não está ávido por mera excitação sexual ou passatempo —, um(a) leitor(a) que se dispõe a mergulhar numa obra literária crê de antemão estar prestes a entrar em contato com o resultado de uma das “atividades superiores do espírito”: a arte literária. Nesse movimento, vão também envolvidos, evidentemente, valores morais e julgamentos estéticos construídos tanto a partir de um repertório particular desse(a) leitor(a), quanto por uma tradição literária, cujos títulos ressoam preferências de determinada sociedade em sua trajetória histórico-cultural. A

⁸⁰ O termo inglês *popcorn* significa “pipoca”, alusão aqui feita ao hábito que muitas pessoas têm de comer pipocas durante uma sessão de cinema. Num sentido mais preciso de crítica, o termo evoca ainda o cinema tomado como algo que não passa de *diversão*. Quanto a essa questão, as críticas de Adorno dirigidas à indústria cultural — descontados os excessos do filósofo — podem ser tomadas como coadjuvantes numa reflexão sobre aspectos ideológicos do cinema eminentemente comercial na atualidade: “Superando de longe o teatro ilusionista, o filme não deixa à fantasia e ao pensamento dos espectadores qualquer dimensão na qual possam — sempre no âmbito da obra cinematográfica, mas desvinculados de seus dados puros — se mover e se ampliar por conta própria sem que percam o fio. Ao mesmo tempo, o filme exercita as próprias vítimas a identificá-lo com a realidade. A atrofia da imaginação e da espontaneidade do consumidor cultural de hoje não tem necessidade de ser explicada em termos psicológicos.” (*Indústria cultural e sociedade*, p. 16 — ver bibliografia).

trilogia hilstiana estabelece com o(a) leitor(a) um diálogo questionador ininterrupto sobre essas expectativas, mantendo um foco obstinado sobre aspectos da produção literária e sobre as avaliações de que são objeto. Em *Contos d'escárnio: textos grotescos*, o personagem Crasso interrompe sua narrativa lúbrica para interpelar o(a) leitor(a) sobre a colocação adequada de um pronome:

Otávia por exemplo gostava de apanhar. A primeira vez que ‘a fodi’ (ou que ‘fodi-a’ ou que ‘fui fodê-la’, é melhor?) enganei-me na tradução de seu breve texto. Ela me disse: me dá uma surra. Entendi que era uma surra de pau. [...] Aí ela me interrompe a meditação ativa, dura e disciplinada:
Surra, amor, eu disse. Surra meu bem.
Então entendi. Meti-lhe a mão na cara quatro, cinco vezes. Otávia rosnava langorosa. A cada bofetão um ruído grosso e fundo.
(Hilst, 2002a:16-17)

No trecho acima vemos que tipo de leitor(a) Crasso supõe ter: alguém que, antes de se scandalizar com a narrativa de suas extravagâncias sexuais, poderá scandalizar-se com o mal emprego de um pronome. Esse(a) “exigente” leitor(a) virtual se parece com muitos outros(as) leitores(as) reais, aqueles(as) cujo rigor das avaliações limita-se a reproduzir posturas clichês em detrimento de um olhar verdadeiramente crítico sobre conteúdos repetitivos e sem imaginação — a cena relatada poderia facilmente ser encontrada no roteiro de uma narrativa pornográfica.

Acrescentemos que a trilogia não retoma apenas os esquemas temáticos e linguagem da pornografia para, ao lado de uma tradição erudita, compor sua estética transgressora em direção a um efeito de sedução. O Folclore⁸¹ brasileiro está, de forma importante e variada, contemplado nas narrativas das novelas através de fábulas, “histórias de Trancoso”, anedotas, mitos e lendas; ou seja: elementos de um imaginário popular que, nas palavras de Pellegrini Filho (2000:39), revelam a “tradição viva” de uma coletividade. Um desses elementos

⁸¹ Isto é: “Modo de pensar, sentir e agir característicos de uma coletividade e que não coincidem com a cultura institucionalizada ou erudita nem com a cultura de massa, embora com elas coexistam e partilhem pontos de contato.” (Pellegrini Filho, 2000:153).

apontados por Pellegrini Filho (2000:37-39) é o trava-língua⁸², uma brincadeira com as palavras que verificamos neste fragmento de *Cartas de um sedutor*: “Mas fico a escrever com este *único toco e quando acabar o toco troco um coco por outro toco* de lápis lá na venda do Boi.” (Hilst, 2002a:125 — grifo nosso)

Hilda Hilst mostra esse matiz da cultura, com suas narrativas em que o sobrenatural dispensa a ciência oficial, coexistindo no mesmo espaço literário em que estão citados, por exemplo, Freud e Marx. Em *Cartas de um sedutor*, Stamatius e sua companheira Eulália compartilham narrativas que percorrem caminhos sócio-culturais bem diversos um do outro: um cita em seus escritos *As Metamorfoses* de Ovídio, perpetuadas até nossos dias através da escrita, a outra alude às metamorfoses que passam de geração em geração através de narrativas orais (quem nunca ouviu falar em lobisomem?).

Vou pra esteira, pertinho dela, e se ajeitando me abraça e diz que sabe de uma história preta, um cara que virou cachorro, e antes de virar cachorro era lindo loiro “engraçadinho mesmo” mas vivia comendo a xirica das cadelas de rua e um dia os dentes cresceram, ficaram em ponta, e ele também ficou cheio de pêlos... (Hilst, 2002b:90)

Referências a uma sexualidade zoófila, típica do imaginário popular, são recorrentes no universo ficcional da trilogia. Além do conto *Lisa* — em que um homem tem uma macaca como amante, já mencionado no primeiro capítulo deste trabalho (1.2.) —, inserido na diegese de *Contos d’escárnio: textos grotescos*, os outros dois livros também trazem relatos de união sexual entre humanos e animais, uma união que está presente em muitos mitos das narrativas tradicional-populares e que toca o sobrenatural. Pode-se ter uma idéia do alcance que esse erotismo fantástico tem através da seguinte descrição de um dos mitos mais famosos de nossa *literatura oral*⁸³:

⁸² Por exemplo: “Três tigres tratavam trigo na tribo do Tigre Triste”; ou, na definição de Pellegrini Filho (2000:11): “literalmente, uma forma lingüística estruturada de tal modo que dificulta sua realização oral”.

⁸³ “Então, como se trata de manifestações semelhantes às propriamente literárias (contos, lendas, poesia, enfim narrativas), porém transmitidas por via oral, o autor francês Paul Sébillot conferiu a esse grupo de fatos folclóricos a adequada denominação de *Literatura Oral*.” (Pellegrini Filho, 2000:13).

O *Boto*, que se transforma em moço bonito, branco, que gosta de dançar e beber nas festas à beira-rio. Numa oportunidade assim, ele conquista essa ou aquela moça e acaba engravidando-a; por isso, não é raro na Amazônia uma mulher atribuir sua gravidez ao Boto, o que acaba sendo aceito também pelos homens como natural. Faz parte do universo cultural dos habitantes da região. A propósito, e para confirmar esse traço, posso citar um caso real: o jornal *A Província do Pará*, de Belém (PA), na edição de 15 de abril de 1983, publicou extensa reportagem na seção policial, com a manchete “Foi o boto, meu senhor!”, na qual uma mulher garante ter sido engravidada pelo personagem. (Pellegrini Filho, 2000:44)

A descrição acima nos revela o elevado grau de *sedução* que esses mitos têm no imaginário popular, a ponto de serem capazes de transpor os limites de sua dimensão mitológica.

Notemos ainda que esse erotismo de caráter zoófilo está presente na literatura desde priscas eras. A respeito da obra de Luciano, escritor grego do século II d. C., Alexandrian (1993:21) relata:

Entre suas histórias eróticas, “Lúcios ou o asno” é sua versão de um conto milésio clássico; era uma brincadeira usual dizer que as mulheres de Mileto eram tão incontinentes que era preciso um asno para satisfazê-las.

Os contos milésios são extremamente importantes na história da literatura erótica ocidental, pois, segundo Alexandrian (cf. 1993:17), foi principalmente a partir deles que surgiu a literatura grega erótica nas narrativas em prosa. Importa registrar a descrição que esse historiador faz desses contos:

[...] historietas que se contavam sobre os costumes lúbricos dos habitantes de Mileto, cidade da Jônia; essas historietas foram por muito tempo orais, repetidas ao pé do ouvido, até que Aristides de Mileto, no século II a. C., recolheu-as num livro, os *Milesiarcas*, que Sisenna traduziu para o latim. (Alexandrian, 1993:17)

Apuleio, outro escritor do século II d.C., também se baseou nos contos milésios para compor “o maior romance erótico do Império Romano decadente” (Alexandrian, 1993:30): *O asno de ouro*. Essa obra relata as aventuras de Lúcio, que é transformado em asno por uma bruxa, mas tal metamorfose não o impede de ter relações sexuais com mulheres. No conto *O caderno negro* (*Corina: a moça e o*

jumento), inserido na diegese de *O caderno rosa de Lori Lamby*, a natureza equina do jumento Logaritmo também não impede que ele faça parte das aventuras sexuais da personagem Corina.

Como já mencionamos, o imaginário popular não está presente na trilogia apenas nas narrativas que evocam esses mitos nos quais figuram a zoofilia — e que aludem também, como vimos, a uma longa tradição literária erótica —, mas também na retomada do universo de fábulas e anedotas. Há na parte final de *O caderno rosa de Lori Lamby* uma série de quatro fábulas, anunciadas como se tratando de “histórias pra crianças”, mas cuja irreverência no uso abundante de termos chulos surpreende o(a) leitor(a). Lori Lamby escreve uma carta ao editor, Tio Lalau, anunciando que está escrevendo “histórias infantis”: “O nome desse meu outro caderno seria: O cu do Sapo Liu-Liu e outras histórias” (Hilst, 2005:97). Ao contrário de uma anedota bastante conhecida em que um sapo é impedido de entrar numa festa no céu por ter a boca grande demais⁸⁴, na primeira história desse caderno de fábulas de Lori Lamby as preocupações do sapo se voltam para outra parte de seu corpo, e assim começa a história:

O sapo Liu-Liu tinha muita pena de seu cu. Olhando só pro chão! Coitado! Coitado do cu do sapo Liu-Liu! Então ele pensou assim: vou fazer de tudo pra que um raínho de Sol entre nele, coitadinho! Mas não sabia como fazer isso. Conversando um dia com a minhoca Léa, contou tudo pra ela. Mas Léa também não sabia nada de cu. Vivia procurando o seu e não achava. (Hilst, 2005:97).

A elaboração discursiva do trecho acima arremeda a linguagem das narrativas dirigidas às crianças, com sua frequência de diminutivos e simplicidade estrutural, beirando a oralidade. Nessa linguagem não há lugar para palavras chulas, porém ei-las colocadas na voz de uma menina de oito anos, transgredindo

⁸⁴ A graça da anedota reside principalmente num aspecto visual de movimento dos lábios, mesmo assim, resumimos: ao ser informado de que apenas os bichos de boca pequena poderão entrar na festa do céu, o sapo responde cinicamente: “Coitado do jacaré!”

as convenções. Temos aí representados dois estratos lingüísticos, supostamente opostos, operando simultaneamente: o infantil e o vulgar⁸⁵.

Neste ponto, tomemos tais elementos como corpos, no sentido latino do termo *corpus*⁸⁶, e correlacionemos a mecânica engendrada em sua sobreposição — que estabelece um jogo de interdição e transgressão — às concepções de Bataille (2004:97) a respeito da experiência do erotismo: “A transgressão não é a negação da interdição, mas a supera e a completa”. Para o autor de *O erotismo*, a transgressão não anula a interdição, mas a *suspende*. Percebamos que os termos chulos usados no trecho narrativo acima não desfazem em nossas mentes a presença de uma interdição, adquirida em nossa vivência sócio-cultural, qual seja: a linguagem infantil é “pura”. E, se quisermos, temos elementos *descontínuos*, que estão separados por uma oposição imposta socialmente, e que, diante da “vertigem desse abismo” (Bataille, 2004:22) encontram uma oportunidade de se mirarem e se atraírem para a *continuidade* de um mesmo corpo: o texto da trilogia hilstiana.

Usamos apenas um dos variados exemplos desse movimento dialético-erótico de interdição e transgressão presente na trilogia hilstiana, uma vez que ele ocorre também através da transtextualidade, da sobreposição de discursos, das línguas sociais misturadas no texto. As transgressões se realizam também na ordem simbólica de várias formas, como por exemplo, na interdição do incesto, da pedofilia e da zoofilia.

Acrescentemos de pronto que a dialética a que nos referimos, porém, não caminha sozinha na erotização da linguagem na trilogia.

[...] a atividade sexual, o que ela anuncia, mesmo reduzido a uma perturbação pouco visível ou a uma desordem das roupas, coloca facilmente a testemunha em um estado de *participação* (se,

⁸⁵ Convém lembrar as seguintes conclusões de Bakhtin (1998:74) em *Questões de literatura e de estética*: “A estratificação interna de uma língua nacional única em dialetos sociais, maneirismos de grupos, jargões profissionais, linguagens de gêneros, fala das gerações, das idades, das tendências, das autoridades, dos círculos e das modas passageiras, [...] enfim, toda estratificação interna de cada língua em cada momento dado de sua existência histórica constitui premissa indispensável do gênero romanesco. É graças a esse plurilingüismo social e ao crescimento em seu solo de vozes diferentes que o romance orquestra todos os seus temas, todo seu mundo objetual, semântico, figurativo e expressivo.”

⁸⁶ “Corpo, carne e qualquer substância sensível”, mas também “*termo* ou livro” (Cretella Júnior e Cintra, 1956, p. 289 — grifo nosso).

contudo, a beleza do corpo confere o sentido do jogo ao aspecto incongruente). Um tal estado é perturbador e, ordinariamente, exclui a observação metódica da ciência: vendo, escutando rir, eu participo de dentro da emoção daquele que ri. É essa emoção sentida de dentro que, comunicando-se comigo, ri em mim. (Bataille, 2004:238)

A pornografia, as fábulas, o elemento maravilhoso, aliados a uma linguagem carnavalizada e a uma leitura palimpsestosa — em que vários outros textos, especialmente os da tradição erótica ocidental, subjazem o texto hilstiano — concorrem para obter o engajamento do(a) leitor(a), como faz, no plano corporal, o riso (que provoca o riso) e a nudez (que provoca a excitação erótica). Quer cause surpresa, indignação ou riso, o fato é que a trilogia convoca o(a) leitor(a) a se envolver. Que outro nome dar a isso senão este: *sedução*?

CAPÍTULO 6 — CARTAS AOS HOMENS DO NOSSO TEMPO

6.1. A MISSIVISTA SURPREENDIDA

Devassar indevidamente o conteúdo de correspondência fechada, dirigida a outrem: Pena — detenção, de 1 (um) a 6 (seis) meses, ou multa.

Art. 151 do Código Penal Brasileiro.

Retomemos o quadro de Gabriel Metsu, citado no capítulo 2.2, e coloquemo-nos no lugar daquele personagem que olha sorrateiramente o que a moça escreve, absorta em suas confissões. Por questões de natureza ética e moral, não teríamos o direito de condená-la por quaisquer declarações que nos causassem escândalo, visto que não fomos convidados a estar ali bisbilhotando seus escritos. Poderíamos também admitir que, a rigor, nós, leitores(as) empíricos(as), também não somos os destinatários(as) da maioria das cartas que compõem os romances epistolares. Quanto à minoria delas, considerem-se aquelas que, não indicando um destinatário nomeado no texto, faz-nos tomar para nós esse lugar. Trata-se de ficção, naturalmente, mas é exatamente por entrar nesse jogo ficcional do “como se” que somos levados a representar o papel de bisbilhoteiros, *como se* a correspondência de terceiros tivesse sido interceptada por nós: “De fato, sendo a troca epistolar fundada sobre o íntimo ou o confidencial, o leitor vai assistir como espectador a uma representação que não parece feita para ele.”⁸⁷ (Calas, 1996:14-15)

Ao retomar a tradição do romance epistolar e suas estratégias narrativas para compor sua trilogia erótica, Hilda Hilst estabelece uma relação do(a) leitor(a) com seu universo ficcional pela qual perpassa uma idéia de *invasão* e *voyeurismo*, o que redimensiona as fronteiras dos julgamentos. Nas primeiras páginas do seu “caderno rosa”, a personagem Lori Lamby adverte:

Tudo isso que eu estou escrevendo não é pra contar pra ninguém, porque se eu conto pra outra gente, todas as meninas vão querer ser lambidas e tem umas meninas mais bonitas do que eu, aí os

⁸⁷ Tradução nossa: “En effet, l’échange épistolaire étant fondé sur l’intime ou le secret, le lecteur va assister en spectateur à une représentation qui ne semble pas faite pour lui.”

moços vão dar dinheiro pra todas e não vai sobrar dinheiro pra mim. (Hilst, 2005:18)

Através do foco narrativo em primeira pessoa, a intimidade e a confiança entram no jogo ficcional da trilogia aliados à sua estrutura epistolar para envolver o(a) leitor(a) num engajamento profundo. O tom confessional sobre episódios eróticos é investido a favor da construção de um apelo mais intenso. No primeiro volume de sua obra *História da Sexualidade*, Foucault (2006:68) postula que a confissão — um dos atos católicos que compõem o sacramento da penitência⁸⁸ — disseminou-se em várias instâncias sociais sob o status de ser produtora da verdade, e conclui:

Daí, sem dúvida, a metamorfose da literatura: de um prazer de contar e ouvir, antes centrado na narrativa heróica ou maravilhosa das “provas” de bravura ou de santidade, passou-se a uma literatura ordenada em função da tarefa infinita de buscar, no fundo de si mesmo, entre as palavras, uma verdade que a própria forma da confissão acena como sendo o inacessível.

A partir dessa conclusão, Foucault (2006:24) aponta uma gradativa “fermentação discursiva” sobre o sexo, que se acelerou no século XVIII. O fato é que o Século das Luzes marca tanto o desenvolvimento da pornografia quanto a popularização do romance. Muitas obras pornográficas da época privilegiavam o foco narrativo em primeira pessoa, escritas em forma de memórias ou cartas, trazendo para o(a) leitor(a) uma dimensão de intimidade e confiança. O crescimento das cidades e o individualismo da burguesia ascendente podem ser citados entre as várias razões sócio-ideológicas do amplo sucesso dessa estrutura narrativa. A respeito das mudanças sociais na época, Margaret C. Jacob (1999:171) nos informa que,

⁸⁸ A confissão foi instituída entre os sacramentos católicos no IV Concílio de Latrão, em 1215, e reforçada pela Décima Quarta Sessão do Concílio de Trento em 1551, que no Capítulo III de seu cânone a descreve como parte do sacramento da penitência: “Os atos próprios do penitente, a saber: a contrição, a confissão e a satisfação, constituem a substância deste sacramento, cujos atos, visto que são exigidos ao penitente por instituição de Deus para a integridade do sacramento e para a total e completa remissão dos pecados, são por essa razão chamados de as partes da penitência.” (Tradução nossa). Os capítulos da referida Sessão estão disponíveis em inglês no seguinte endereço eletrônico: <http://www.trosch.org/law/trent-penance.html> Acesso: 23/12/06.

Contrastando com a sociabilidade tradicional, ancorada na família, na corporação de ofícios, na corte e na Igreja, o novo universo social possuía um sinal característico: os homens e algumas mulheres constituíam indivíduos, não eram mais membros de corporações tradicionais, nas quais prevaleciam a origem, o parentesco e a ocupação.

Uma característica relevante das obras licenciosas desse período é a da figura feminina como instância narradora, cujas mais célebres são as já citadas *Fanny Hill* (do inglês John Cleland, publicada em 1749) e *Teresa filósofa*, ambas escritoras ficcionais de memórias. Esta última obra, diferentemente das memórias de Bruna Surfistinha (mencionada no capítulo 5.2), tinha um cunho filosófico e tornou-se um grande sucesso de popularidade na Europa do século XVIII. A obra teria sido inspirada num escândalo envolvendo um diretor de um seminário que seduzira duas internas, uma de quinze anos e outra de dezessete (cf. Alexandrian, 1993:169). O livro conta a iniciação da personagem Teresa no sexo e na filosofia, com ataques ferozes ao clero à luz de idéias iluministas, como, de resto, era comum nos romances pornográficos da época.

Em *A invenção da pornografia*, Lyn Hunt (cf. Hunt 1999:10) observa que a pornografia entre 1500 e 1800 era sempre “algo além” do sexo. A crítica social e política eram freqüentes nesse tipo de literatura, sobretudo com posturas anticlericais e antimonarquistas, o que levava a uma proibição de obras pornográficas menos por questões morais do que político-ideológicas. A partir de uma série de estudos sobre obras pornográficas, Robert Darnton “revelou que, entre os *best-sellers* do século XVIII na França, todos os livros perigosos pertenciam à mesma categoria e eram conhecidos como *livres philosophiques*.” (DeJean, 1999:123).

Nesse contexto, em 1782 foi instaurado um processo contra Choderlos de Laclos por conta da licenciosidade presente em seu livro *As ligações perigosas*⁸⁹, romance epistolar publicado naquele mesmo ano, tendo-se tornado um dos grandes expoentes do gênero. Em suas páginas está presente o olhar republicano do autor sobre a sociedade de sua época, cuja paisagem é a decadência moral da

⁸⁹ O poeta brasileiro Carlos Drummond de Andrade, um dos tradutores dessa obra para a língua portuguesa, preferiu a seguinte versão para o título: *As relações perigosas*.

aristocracia francesa. Na “advertência do editor”, o texto duvida ironicamente da “autenticidade da coletânea” de cartas, alegando que “[...] neste século de filosofia, em que as luzes, espalhadas por toda parte, deixaram, como se sabe, todos os homens tão honestos e todas as mulheres tão moderadas e tão reservadas.”⁹⁰ (Laclos, 1995:13). A ironia do editor se faz sobre a dúvida quanto à fidelidade das datas, negando que pudesse haver costumes tão execráveis naqueles tempos tão marcados pelo culto à razão.

Quanto ao conteúdo erótico freqüentemente presente no romance epistolar, as relações com a popularização do gênero romanesco são apontadas por DeJean (1999:127) nos seguintes termos:

Os historiadores literários postularam uma relação entre o ressurgimento da pornografia e o florescimento do romance característico do século XVIII. Afirmaria que o vínculo é mais exato: a história do romance pornográfico está estreitamente associada, não só ao desenvolvimento do romance, mas, em particular, ao desenvolvimento do romance epistolar. Pois, como a pornografia, o romance epistolar — suas manifestações canônicas mais antigas, como *Lettres portugaises*⁹¹, ou obras-primas de Richardson ou *Les liaisons dangereuses* — baseou seu sucesso na atração provocada pela exposição do erotismo feminino em primeira pessoa, o que obviamente exerceu influência poderosa sobre os primeiros leitores de romances.

A trilogia erótica de Hilda Hilst, portanto, dialoga com uma tradição literária que usa temas sexuais para atrair a atenção, mas que — insistimos — têm como alvo principal expor questões tão escandalosas quanto poderiam ser aquelas de natureza sexual: a hipocrisia, a tirania, a estupidez, a mediocridade. A ampliação da idéia de imoralidade traz à baila o fato de que há muito mais coisas das quais a sociedade ocidental deva se envergonhar do que supõem os pressupostos da moral burguesa predominante. É sobretudo nessa perspectiva que se dá a transgressão presente na trilogia, e não necessariamente no fato de

⁹⁰ Tradução nossa: “[...] *dans ce siècle de philosophie, où les lumières, répandues de toute parts, on rendu, comme chacun sait, tous les hommes si honnêtes et toutes les femmes si modestes e si réservées.*”

⁹¹ Importa notar que as *Cartas portuguesas*, escritas originalmente em francês e surgidas na segunda metade do século XVII, são freqüentemente atribuídas à portuguesa Marianna Alcoforado, porém, estudos mais recentes contestam essa autoria feminina e a atribuem a um contemporâneo de Racine, chamado Gabriel Joseph de Lavergne, Conde de Guilleragues (cf. Calas, 1996:67).

falar de sexo, pois, como pondera Foucault (2006:70), os discursos sobre a sexualidade são mesmo estimulados na contemporaneidade: “Para nós, é na confissão que se ligam a verdade e o sexo, pela expressão obrigatória e exaustiva de um segredo individual. Mas aqui é a verdade que serve de suporte ao sexo e às suas manifestações.” Portanto, a trilogia lida com atitudes convencionais para instaurar-lhe redirecionamentos.

O romance epistolar, além da sua relação estreita com a crítica social através de um discurso erótico, do ponto de vista estrutural, “permite a expressão das informações mais diversas. A carta é, portanto, um gênero ‘aberto’.”⁹² (Calas, 1996:15). A “anarquia de gêneros” que o crítico literário Alcir Pécora (2002a:5) identifica na trilogia erótica, sobretudo em *Contos d’escárnio: textos grotescos*, carrega uma variedade inusitada. A título de ilustração do alargamento que Hilda Hilst (2002a:52) faz dessa vocação para a hibridez própria do romance epistolar, vejamos uma das “Pequenas sugestões e receitas de Espanto-Antitédio para senhores de donas de casa”:

[...] Pinte caras descarnadas, dentes pontudos e beijos vermelhos na cara dos ovos (sempre esses de galinha ou de pato, é desses que eu estou falando). Quando alguma das tuas crianças começar a pedir aquelas coisas caríssimas e imbecis que são sugeridas na televisão, cubra-se de negro e à noite, use tintas fosforescentes para ressaltar a cara dos ovos (aqueles) e quebre-os um a um nas pequeninas cabeças dizendo com voz rouca: parem de pedir coisas impossíveis à sua mãe, seus canalhas.

Além de desfazer a funcionalidade usual dos objetos mencionados, a sátira aqui se dirige ao “boom do aconselhamento” — na definição do sociólogo Zygmunt Bauman (2004:9) — que se pode verificar na crescente proliferação dos manuais de auto-ajuda e, podemos acrescentar, mais recentemente pela incontável quantidade de mensagens com conselhos sentimentais que são avidamente trocadas através da Internet. Para Bauman (cf. 2004:8), essa avidez por manuais que ensinem a condução de um relacionamento é resultado da dificuldade que

⁹² Tradução nossa: “[...] permet l’expression d’informations les plus diverses. La lettre est donc un genre «ouvert».”

nossos contemporâneos têm para lidar com a frouxidão em que mergulharam as relações humanas, dificuldade esta que tem gerado insegurança e ansiedade.

“O primeiro romance a explorar todo o jogo complexo que o gênero permitia foram as *Love-Letters Between a Noble-Man and his Sister*, de Aphra Behn, que surgiram em três volumes sucessivos em 1684, 1685 e 1687.”⁹³ A autora detém o título de ser um dos primeiros nomes femininos no cânone inglês. As cartas tratam do amor entre Philander e sua *cunhada*⁹⁴ Sylvia, e essa condição, que sustenta a trama, trazia alguns empecilhos de ordem moral para os dois, embora o amor vença no final. Em *Cartas de um sedutor*, o terceiro livro da trilogia hilstiana, ocorre também uma correspondência erótico-amorosa entre parentes, mas, neste caso, eles são irmãos de fato. As vinte cartas escritas por Karl à sua irmã Cordélia entram na diegese de *Cartas de um sedutor* como um romance epistolar escrito pelo protagonista Stamatius. Entramos na dimensão do incesto.

Cordélia, pensas que somos odiosos e malditos por termos sido o que fomos? Todos, aliás, devem pensar que sim, pois não leram o Rank. Ainda tens os livros que eu te dei? Que ser humano admirável! que luxo de conhecimento e de fantasia. Adoro-o. [...] Um homem de tal qualidade só poderia ter um mastruço gigante, um sábio e portentoso bagre arrebatando cus e corações (que sorte a de Anaïs!). Teve gente pensante no planeta, mas tudo continua igual. (Hilst, 2002b:28)

O personagem se refere ao psicanalista Otto Rank, que em 1912 publicou um estudo sobre o tema do incesto na literatura (*Das Inzest-Motif*⁹⁵). Através da inserção dessa alusão ao livro de Rank a autora aponta para o caráter ficcional da narrativa, como se dissesse: “Isto aqui é literatura”, e simultaneamente reforça a ancoragem da ficção nos referenciais da realidade. Tal estratégia desestabiliza os

⁹³ Tradução nossa: “The first novel exploring the whole complex play the genre allowed were Aphra Behn’s *Love-letters Between a Noble-Man and his Sister* which appeared in three successive volumes in 1684, 1685 and 1687.” Trecho retirado do verbete “Epistolary novel” da enciclopédia virtual Wikipedia, disponível em: http://en.wikipedia.org/wiki/Epistolary_novel Acesso em: 18 nov. 2006.

⁹⁴ Em inglês: *Sister-in-law*.

⁹⁵ O título da tradução inglesa dessa obra — ainda sem uma versão para nosso vernáculo — parece indicar bem o conteúdo do livro: *The Incest Theme in Literature and Legend: Fundamentals of a Psychology of Literary Creation*. Otto Rank foi o psicanalista de Henry Miller e de Anaïs Nin — de quem teria se tornado amante —, ambos escritores de obras eróticas.

referenciais do(a) leitor(a), alternando o ponto de ancoragem entre o ficcional e o real.

Notemos que o romance epistolar confere ao autor empírico a máscara do seu duplo: um autor ficcional, intradieético, cuja narrativa se abre, portanto, à inserção de reflexões sobre o próprio ato da escrita. Em *Cartas de um sedutor*, essa mise-en-abyme — obra dentro da obra, “na escala das personagens”⁹⁶ — transfere para o autor ficcional a responsabilidade da representação do incesto — um dos principais tabus sexuais da humanidade —, assim como lhe permite a elaboração de uma metacrítica. A respeito desse aspecto, em *Esses livros que se lêem com uma só mão*, obra que trata da literatura pornográfica no século XVIII, Goulemot (2000:156) pontua:

As narrações intercaladas participam, pois, dessa construção em espelho tão importante, como se verá, na escritura da pornografia, em que se trata de mostrar, indicando muito claramente, que o objeto mostrado é percebido por um olhar, que é ele próprio designado como o que está olhando.

Acrescentemos a essa reflexão o fato de que um dos aspectos mais significativos do gênero epistolar é que ele, ao delegar a escrita a outrem que não é o autor empírico, isenta-o, de certo modo, do escândalo moral. Muitas obras epistolares trazem, como estratégia de disfarce do autor empírico e de verossimilhança, uma nota aos(as) leitores(as) em que se atribui a terceiros a origem dos textos, como é o caso de *As ligações perigosas*, para citar a mais célebre:

Esta obra, ou antes esta Coletânea, que o Público talvez ache ainda muito volumosa, só contém, entretanto, um pequeno número de cartas que compunham a totalidade da correspondência da qual foi extraída. Encarregado de ordená-la para as pessoas a quem foi distribuída, e que eu sabia terem a intenção de publicá-la, eu exigi apenas, como preço por meus

⁹⁶ Tradução nossa de trecho retirado da seguinte afirmação de André Gide (*apud* Bal 1994:47): “I rather like it when in a work of art one rediscovers transposed in this way, to the scale of the characters, the very subject of the work.”

cuidados, permissão para podar tudo que me parecesse inútil [...].⁹⁷ (Laclos, 1995:15)

Em *Contos d'escárnio: textos grotescos*, o personagem-narrador Crasso também é um escritor que se “disfarça” à moda do século XVIII: “Ó céus! Fui convidado para ir à festa de casamento dos príncipes Cul de Cul e precisei, naturalmente, de uma linda peruca porque os príncipes resolveram evocar o século 18.” (Hilst, 2002a:112). Nessa referência satírica aos costumes do período setecentista, Hilda Hilst ironiza também a própria estratégia do romance epistolar: o personagem leva ao pé da letra a questão do *disfarce*.

Inserida nos hábitos de todas as classes — como já assinalamos — a correspondência epistolar ganhou importância no século XVIII imbuída de aura artística, numa tendência embalada pelo Iluminismo. Benedito Nunes (cf. 1993:56) explica que, para os iluministas, a simples aplicação do bom senso poderia dar acesso a uma instância coletiva da razão, e o seu correlato estético era o bom gosto. Fazia-se necessário, portanto, cultivar uma “arte de viver”:

Esta arte de viver passa por um prazer da comunicação, que se torna uma necessidade. A conversação torna-se uma arte, e ainda mais a correspondência: bem falar, e bem escrever, para testemunhar de maneira engenhosa e espiritual a vida de seu tempo.⁹⁸ (Viciania, s.d.)

Essa preocupação com o “bem falar e bem escrever” pode ser observada em várias cartas de *As ligações perigosas*. No caso da trilogia, uma vez que todos os protagonistas são *escritores*, Hilda Hilst atualiza esse interesse pela beleza da língua e pela escrita em vários momentos de caráter metacrítico presentes na sua coletânea:

⁹⁷ Tradução nossa: “*Cet ouvrage, ou plutôt ce Recueil, que le Public trouvera peut-être encore trop volumineux, ne contient pourtant que le plus petit nombre des Lettres qui compasaient la totalité de la correspondance dont il est extrait. Chargé de la mettre en ordre par les personnes à qui elle était parvenue, et que je savais dans l'intention de la publier, je n'ai demandé, pour prix de mes soins, que la permission d'élaguer tout ce qui me paraissait inutile [...]*”

⁹⁸ Tradução nossa: “*Cet art de vivre passe par un plaisir de la communication, qui devient un besoin. La conversation est devenue un art, et plus encore la correspondance: bien parler, et bien écrire, pour témoigner de manière ingénieuse et spirituelle de la vie de son temps.*”

E quero falar que as cartas que o senhor me manda são um barato. Parece língua estrangeira, mas eu leio alto, não muito, fechada no meu quarto, e parece uma língua diferente, muito mais bonita. Quando eu crescer quero escrever assim como as cartas que o senhor manda. (Hilst, 2005:81-83)

O foco narrativo em primeira pessoa, aliada à sua forma epistolar, confere às obras da trilogia uma atmosfera de intimidade. O narrador tem um nome e uma voz, recusando-se a ser uma entidade através da qual a história conta-se por si. Instaura-se, então, uma dimensão de foro íntimo e, em última análise, na intimidade pode-se dizer qualquer coisa sem atingir os pudores públicos, pois se trata da vida privada de alguém. Além disso, a informação que os(as) leitores(as) têm dos fatos narrados é dada a partir do acompanhamento do olhar e do pensamento do narrador em primeira pessoa. Comentando as reflexões de Lefebvre sobre essa “visão com”, Leite (1991:22) acrescenta:

Alongando-se um pouco mais sobre as motivações históricas dos tipos de visão, [Lefebvre] explica a convenção da VISÃO COM como típica do século XVIII, na forma do ROMANCE epistolar ou do ROMANCE que invoca outros documentos (manuscritos encontrados e publicados por um suposto editor fiel ao texto original), ambos sendo expressão de uma vontade de realismo empírico, bem ao gosto do enciclopedismo. Já a VISÃO POR DETRÁS traduziria a confiança burguesa na objetividade, na possibilidade de explicações racional e exaustiva dos fatos psicológicos e sociais. Enquanto a VISÃO DE FORA e mesmo a VISÃO COM do romance moderno, em primeira pessoa, seriam duas maneiras, quase polares, de expressar a desconfiança do homem moderno na sua capacidade de apreender um mundo caótico e fragmentado, em que não consegue situar-se com clareza.

A impossibilidade de “situar-se com clareza” fica mais patente quando se trata do tema do erotismo e do amor, haja vista ambas serem experiências tão individuais que provocam dificuldades em qualquer tentativa de conceituação. Tal dificuldade é reconhecida em vários trechos da trilogia, como nesta fala do personagem-escritor Crasso, de *Contos d'escárnio, textos grotescos*: “De novo o barroco dos sentimentos, o embaciado, o indefinível, a névoa sobre as palavras” (Hilst, 2002a:34).

Entretanto, o senso comum tenta achar algum denominador, cujo discurso é imbuído da ideologia do grupo social dominante. Discurso e ideologia se articulam com determinadas formas pelas quais esse grupo veicula suas idéias:

É no contexto de uma tal situação sócio-lingüística que se chegará talvez a dar conta da importância e do êxito de um romance como *Os Sofrimentos do Jovem Werther*. Pela sua absorção do discurso epistolar, este romance apropria-se de um elemento importante do 'sociolecto' da burguesia liberal da época: de um grupo que descobre a esfera do indivíduo privado e a escrita correspondente: a carta. A carta enquanto expressão da paixão privada torna-se romance e a sua transformação romanesca, na qual a burguesia liberal da época encontra uma expressão literária, dá conta ao mesmo tempo do êxito e das condenações (da parte do clero e dos príncipes absolutistas) que Werther conheceu. (Zima, 1981:247)

Pierre Zima, portanto, encontra na própria estrutura do romance epistolar uma ressonância ideológica. De modo que, ao revisitar em sua trilogia erótica, sob o crivo da sátira, as formas e estratégias narrativas do romance epistolar — e, por extensão, aludindo aos discursos sobre os quais se formaram —, Hilda Hilst opera uma retomada da produção literária ocidental sob uma perspectiva crítica, que é compartilhada com o(a) leitor(a). A trilogia logra ainda ser uma convergência de linguagens: erotismo e literatura se encontram numa dimensão subjetiva (em primeira pessoa) para poder lançar questões sobre a condição humana e tentar transpor os limites do irrepresentável que estão postos pelos sentimentos e pela dimensão erótica da vida. Paralelamente, as obras mantêm os(as) leitores(as) cúmplices de todas as suas transgressões ao partilhar com eles uma atmosfera de intimidade e voyeurismo de que é dotada a trilogia através de sua estrutura epistolar.

6.2. CARTAS QUE SE DESMENTEM

*Dizer que coisa ao homem,
Propor que viagem?*
Poemas aos homens do nosso tempo II, Hilda Hilst.

Os romances epistolares, no século de seu apogeu, traziam freqüentemente notas de editores apresentando-os como textos encontrados em certo lugar ou entregues ao editor por pessoa anônima. Com tal artifício, tentava-se velar o caráter de criação imaginativa das obras recobrando-as com a aparência de *documento*. Pretendia-se, assim, desfazer o desprezo nutrido contra os romances, inferiorizados por concepções apegadas à idéia clássica de verossimilhança que os consideravam “inimigos da verdade” (Fresnoy *apud* Calas, 1996:19) e um gênero “apreciado por leitores pouco exigentes em matéria de cultura literária.” (Aguilar e Silva, 1994:678). As preocupações com estratégias para dotar o romance de uma verossimilhança que atendessem à mentalidade do Neoclassicismo caminhou também na esteira de uma tendência realista que já vinha se constituindo desde os romances picarescos do século XVI, como já vimos. Em seu estudo intitulado *Le roman épistolaire*, Frédéric Calas (1996:9) nos diz que desde o final do século XVII a filosofia de Locke postulava a possibilidade de acesso ao conhecimento do mundo exterior a partir de uma experiência subjetiva, e o romance epistolar foi beneficiado com essa idéia pela “possibilidade extraordinária que ele oferece de situar o leitor no centro mesmo de uma consciência que se revela escrevendo diretamente, de maneira transparente, no tumulto de suas paixões”⁹⁹. Esse caráter do romance epistolar, o de criar uma atmosfera de intimidade entre o(a) leitor(a) e os personagens, foi aproveitado pelos autores daqueles novos tempos pré-Revolução que viam na literatura e na pornografia veículos para divulgar suas perspectivas iluministas do mundo. Goulemont (2000:27-28), tratando da literatura pornográfica no século XVIII, nos informa que os críticos dessa estratégia dos iluministas viam nela muito perigo:

⁹⁹ Tradução nossa: “*possibilité extraordinaire qu’il offre de situer le lecteur au cœur même d’une conscience qui se découvre en écrivant directement, de manière transparente, dans le tumulte de ses passions*”.

Um efeito corruptor une filosofia das Letras e literatura pornográfica, uma mesma arma serve a seus fins: a sedução. A sedução dos sentidos pela ilusão da escritura do pornográfico juta-se à sedução pela escritura que a filosofia instaura com uma arte consumada.

Narrativas eróticas estruturadas como memórias ou troca de cartas atenderam, em seu fastígio, a interesses ideológicos precisos, que, no caso do século XVIII, eram os da burguesia ascendente, e a dimensão do privado, do individual, tomara corpo no romance epistolar. O êxito que esse recurso alcançou na popularização do romance coloca em evidência o poder de sedução que a estrutura epistolar tem de envolver o(a) leitor(a) em seu jogo ficcional.

Uma das acepções para o termo *sedução* o liga ao ato de “enganar ardilosamente”¹⁰⁰, o que parece se aproximar do que acabamos de falar sobre o tratamento da verossimilhança no romance epistolar. Contudo, a sedução proposta pela obra ficcional é de ordem um tanto diversa, pois a ficção estabeleceria “um fingir sem o propósito de enganar” (Lima, 2006:243). Em outras palavras, a sedução a que a ficção literária está ligada atende a uma expectativa do(a) leitor(a) de ser seduzido(a), a um deixar-se “enganar ardilosamente”, estando consciente do jogo.

Isto posto, atentemos para o fato de que a trilogia erótica de Hilda Hilst dialoga com a pretensa atmosfera de verdade documental reivindicada pela tradição epistolar, mas problematizando-a através de um recurso que se apresenta privilegiado nas três obras: a ironia. Apesar de aceitar a herança de um gênero literário que está ligada à pornografia desde o século XVIII, a cumplicidade da trilogia com suas estratégias de verossimilhança não é absoluta.

Em *O caderno rosa de Lori Lamby*, a partir da página 91, o(a) leitor(a) é surpreendido com uma carta da menina revelando que havia se apropriado dos escritos do pai para ajudá-lo a compor “as bandalheiras” que o editor lhe exigia. A carta é dirigida aos seus pais, porque estes foram internados numa casa de repouso após lerem os relatos obscenos do caderno de Lori:

¹⁰⁰ Ferreira, 1988:590.

Querido papi e querida mami:

Tio Toninho e tia Gilka têm sido muito bonzinhos e me pediram pra eu escrever esta cartinha pra vocês, explicando tudo bem direitinho. Sabe, papi, tudo bem direitinho também não dá pra explicar. Eu só queria muito te ajudar a ganhar dinheirinho, porque dinheirinho é bom, né, papi? [...] Eu só copiei de você as cartas que você escreveu pra mocinha mas inventei o tio Abel. Porque Caim e Abel é um nome do catecismo que eu gostei. (Hilst, 2005:95)

Repentinamente, o pacto é desfeito: o(a) leitor(a) é informado de que tudo quanto lera até ali, aceitando o jogo do “como se”, na verdade tinha sido um engodo da narradora, pois seus pais não a prostituíram nem houve homens a lhe subornar por favores sexuais. Um(a) leitor(a) menos cúmplice do jogo ficcional, logo apontará a falta de verossimilhança na desenvoltura com que o texto é escrito, considerando que se trata de uma garota de oito anos quem o escreve. No entanto, a narrativa continua, mergulhando o(a) leitor(a) em um novo pacto. Como vingança contra o editor — o Tio Lalau, que “vomita só de ouvir a palavra poesia” (Hilst, 2005:73) —, Lori Lamby conclui seu caderno com um poema do pai. A quebra anterior do pacto instaura intencionalmente a dúvida: mais uma vez, pode ser tudo uma mentira e o caderno, na verdade, pode ser a obra obscena que o pai da personagem estava tentando escrever.

Em *Contos d’escárnio: textos grotescos*, o personagem Crasso recolhe, em suas cartas à amante Clódia, os contos do finado escritor Hans Haeckel. Após ler esses contos, o próprio Crasso decide tornar-se escritor.

Enfim todos os editores a meu ver são pulhas. Eh, gente, miserável mesquinha e venal. (Vide o pobre do Hans Haeckel.) Morreu porque pensava. Editor só pensa com a cabeça do pau, eh gente escrota! Quando o Hans Haeckel pensou em escrever uma estorinha meninil muito da ingenuazinha pornô para ganhar algum dinheiro porque ele passava fome àquela época, o editor falou: escabroso, Hans, nojentinho, Hans, isso com menininhas! Mas que monturo de nomes estrangeiros ele publicava às pampas! Que grandes porcarias! Bem. Vamos lá.
Conto de Crasso [...] (Hilst, 2002a:104-105)

A citação acima traz revelações e críticas que transpõem o seu universo ficcional. As pistas inseridas nas entrelinhas aludem a momentos da trajetória

literária da própria autora. Lembremo-nos de que Hilda Hilst (Hans Haeckel?), referindo-se a sua trilogia erótica, dizia que decidira abandonar a literatura séria e “fazer umas coisas porcas” para vender. A primeira obra dessa “nova” perspectiva de criação — logo anterior a *Contos d’escárnio* — foi *O caderno rosa de Lori Lamby* (“isso com menininhas”), cujo conto inserido nele é citado explicitamente nesta passagem de *Contos d’escárnio: textos grotescos*: “[...] Isso me lembrou um livro que li a algum tempo. Uma putinha chamada corina: *O Caderno Negro*. Mas não gostei não. Era tudo muito jeca.” (Hilst, 2002a:88). E a crítica se completa na frase: “(Vide o pobre do Hans Haeckel.) Morreu porque pensava.” Em outras palavras: fora necessário “matar” o Hans Haeckel/Hilda Hilst “que pensava” e recriá-lo/recriar-se como escritor(a) de uma história “muito da ingenuazinha pornô” para atender ao mercado.

A novela *Cartas de um sedutor* traz inserido em sua diegese um romance epistolar cujo autor se chama Stamatius; lembremo-nos de que esse romance é composto de 20 cartas escritas pelo personagem Karl à sua irmã Cordélia. O labirinto autoral que Hilda Hilst monta é intrincado: uma escritora que cria um personagem também escritor (Stamatius), que tem como protagonista de seu romance epistolar outro escritor (Karl). A problematização da criação literária e de sua ficcionalidade, portanto, encontra-se privilegiada nesta última obra da trilogia erótica. Na carta XIII, o personagem Karl faz uma descrição de seu próprio criador:

Tínhamos um amigo, o Stamatius (!) (eu só o chamava de Tiu, porque, convenhamos, Stamatius não dá) que perdeu tudo, casa e outros bens, porque tinha mania de ser escritor. Dizem que agora vive catando tudo que há, é catador de lixo, percebes? Vive num cubículo sórdido com uma tal de Eulália que deve ter nascido no esgoto. (Hilst, 2002b:67)

Calas (cf. 1996:9) ressalta que o romance epistolar se funda a partir de uma denegação: “eu não sou o autor deste livro” (“*Je ne suis pas l’auteur de ce livre*”). Entretanto, na trilogia, essa denegação é exposta ao(à) leitor(a). Stamatius, após finalizar seu romance epistolar, anuncia explicitamente para sua companheira o

fim do jogo ficcional: “Eu, Stamatius, digo: vou engolindo, Eulália, vou me *demitindo* desse Karl nojoso.” (Hilst, 2002b: 89 — grifo nosso). O uso do verbo *demitir* no desabafo de Stamatius em relação a seu personagem supõe um trabalho remunerado e encerra outra revelação: nem sempre o escritor pode sobreviver sem se desfazer de sua ética quando sua escrita não atende às banalidades ditadas pelo mercado, sendo necessário recriar-se como escritor mesquinho e venal. Em reminiscências posteriores ao final do romance epistolar — que ocupa metade de *Cartas de um sedutor* —, Stamatius faz perceber que o personagem de sua obra fora inspirado num amigo escritor, chamado Karl, que lhe dava conselhos assim: “Tiu, não tem essa não de ascese e abstração. Escritor não é santo, negão.” (Hilst, 2002b:138).

A personagem Eulália, retratada como companheira de Stamatius, também é sacrificada pelo desnudamento do ficcional que a obra desenvolve. Ouçamos Stamatius, mais uma vez, *demitindo-se* de sua personagem:

Penso: verdade que construí meu ganido-mulher-diante-da-vida de um jeito pungente e delicado, submisso e paciente. Vou engolindo Eulália. Vou me *demitindo*. E vou ficar muito mais sozinho. Restarão meus ossos. (Hilst, 2002b:148)

Eulália e Karl representam, afinal, uma batalha ética do escritor: comprometer-se com sua própria criatividade literária e com o que lhe torna a existência significativa ou entregar-se às convenções e voracidade do mercado?

Portanto, a trilogia traz também uma dessacralização da figura do escritor, expondo sua capacidade de “enganar arditosamente”. Percebamos de imediato que isso não é gratuito, uma vez que o desnudamento do pacto ficcional logra atacar veementemente o comércio dos desejos. O desmentido das cartas revela que não houve prostituição, nem pedofilia ou incesto, ao contrário das expectativas a que o(a) leitor(a) deixou-se conduzir. Enquanto isso, o *porco* pode estar no *corpo*, e a mesma mão que recusa escrever bandalheiras, pode aceitá-las. Ou, nas palavras de Bataille (2004:308), “o que mais violentamente nos revolta está em nós”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS (ou: “Espinheiros dentro de um buquê de borboletas”)

*Escreve as coisas que tens visto.
Apocalipse 1:19.*

Sejamos nostálgicos: com sua estrutura epistolar, a trilogia erótica de Hilda Hilst retoma as convenções formais de um gênero que se popularizou sob um contexto sócio-cultural em que havia uma crença fervorosa no poder influenciador e revolucionário da escrita, que os intelectuais do Século das Luzes aproximaram estreitamente do erotismo para seduzir os leitores e fustigá-los a renovar suas concepções estéticas, morais e filosóficas. Antes de nos apressarmos em apontar a ingenuidade ou fragilidade dessa crença, lembremo-nos dos vetos que autoridades da religião ou do Estado impingiram sobre obras como as de Ovídio, Laclos, Flaubert, Lawrence, Saramago, e toda interminável lista de autores cuja literatura foi dada como passível de incitar a desobediência em seus leitores. A presença notável de algum grau de erotismo em obras interditas revela sua capacidade de ameaçar o *status quo*. Se, segundo Foucault (cf. 2006:70), a partir do século XVI o Ocidente gradativamente confere ao sexo um lugar privilegiado de repouso da verdade e, ao mesmo tempo, valoriza-o como “o segredo” (Foucault, 2006:42), poderíamos, pois, concluir que a transformação do sexo em discurso não constitui mais objeto de interdição severa; ela se tornaria polêmica e representaria ameaça apenas quando abandonasse a atmosfera do confessional e assumisse o caráter de um questionamento estrepitoso de dogmas. Portanto, “constituído em objeto de verdade” (Foucault, 2006:65), falar de sexo ainda pode significar subversão.

Em sua trilogia, Hilda Hilst apresenta um discurso sexual ostensivo, colocado sob a aura da confissão a partir de estruturas epistolares. As narrativas oferecidas diretamente, a partir da subjetividade do narrador em primeira pessoa, envolvem o(a) leitor(a) numa esfera de confiança e intimidade. Porém, as “verdades” dos textos evocam a verdade do senso comum para depois mostrar justamente que tentam desvencilhar-se dela, tanto no diálogo com a “mentira divertida” (Veyne, 1985:47) do universo das elegias eróticas romanas, quanto no desmascaramento freqüente de sua própria ficcionalidade. O sexo, tratado na

trilogia sob a dimensão íntima da carta ou do diário, dispensa narrador e narratário de polirem a linguagem e de calarem os tabus, dando-lhes passagem à liberdade de transgredir e subverter também estruturas e discursos. A tais recursos soma-se uma afronta estética às concepções literárias petrificadas num monólito em que a “língua culta” (Câmara Jr., 1968:224) deveria reinar absoluta. A criação literária constitui-se na trilogia como uma exploração do poder das palavras, desde as investigações lúdicas de Lori Lamby — “O senhor gostou de eu inventar xixiquinha em vez de xixoquinha?” (Hilst, 2005:89) — até a metalinguagem lírica da escrita de Stamatius: “Neste momento penso que há outras bizarras estupendas a serem ditas, pensadas, escritas: pedras negras e espinhos dentro de um buquê de borboletas, algumas asas perfuradas, luzentes, malvas, ou um pombal de gritos...” (Hilst, 2002b:131).

Seguindo uma tradição de literatura em que erotismo e riso se encontram, a exclusão — “tudo o que os senhores vão jogar no lixo” (Hilst, 2002b:16) — assume outro valor na trilogia, assim como faziam os fabliaux, que satirizavam o clero e a aristocracia, revelando hipocrisias sociais numa linguagem usada pela “gentinha” (Bédier *apud* Alexandrian, 1994:39). O mesmo fizeram dois dos maiores escritores italianos que legaram grandes obras eróticas ao Ocidente: Boccaccio e Aretino, que, diferentemente de outros humanistas, libertaram-se do culto ao latim e seus modelos literários e adotaram a expressão de sua língua vernácula, falada pelo povo e considerada pouco digna da atenção erudita¹⁰¹. Na trilogia, as “palavras cruas” (Plínio *apud* Oliva Neto, 2006:110-111), os falares distantes da norma-padrão e a tradição oral assomam ao mesmo status de objetos estéticos, tanto quanto a linguagem erudita e a tradição literária escrita. Nessa estruturação não há, contudo, uma suspensão do caráter obsceno, vulgar ou inculto dos discursos, ao contrário, este caráter permanece e constitui a tensão irônica que visa ao rompimento com expectativas domesticadas e com a hierarquização da linguagem e dos discursos. Além disso, a evocação do imaginário popular através da inserção de temas das narrativas orais avizinha o texto de um saber cuja transmissão se realiza ordinariamente fora das vias eruditas e oficiais. Essa aproximação

¹⁰¹ Cf. Auerbach, 1972:101-102.

palimpsestosa de diferentes impressões sobre o mundo, na qual coabitam diversas perspectivas de linguagem e de saber, proporciona vigor à mudança de ângulo que a trilogia propõe para abordagem tanto da condição humana quanto da produção literária, e tenta capturar de forma intensa a atenção dos(as) leitores(as) para cooptá-los numa empreitada de superação de universos simbólicos estanques. Os recursos transtextuais da trilogia operam a presença permanente de um texto enquanto outro se forma à luz dele e desvia seu discurso para fundar uma amplitude de interpretações. Poderíamos alinhar tal sofisticação literária à seguinte ponderação de Vera Queiroz (2000:36) em seu ensaio *Hilda Hilst: três leituras*:

Chamo alta literatura toda possibilidade que um texto literário oferece ao leitor de transformar suas experiências existenciais, lingüísticas e imaginárias, ao mesmo tempo que alarga a dimensão dos paradigmas literários que a tradição lhe legou. Nesse sentido, pode-se fazer uma analogia entre o que eu chamo de um artista fundador em literatura, aquele que redireciona as regras de composição de seu tempo, e aquilo que Foucault chama, a propósito de Freud e Marx, de “fundadores de discursividade”.

Embora mantenha uma interlocução com esquemas temáticos da pornografia, a trilogia dela se afasta pela diversidade de tensões que apresenta, rejeitando sua trivialidade estrutural e discursiva. O texto hilstiano é obsceno sim, mas não pornográfico no modo como se configura a pornografia na contemporaneidade. As narrativas que compõem a trilogia não legitimam as práticas sexuais que encenam, ao contrário, insinuem uma exploração egoísta do corpo alheio, denunciando as manipulações vazias, mecânicas, artificialmente concebidas pelas demandas do consumo.

No desenvolvimento de sua estética transgressora, o riso que o discurso hilstiano traz mistura-se ao erotismo numa operação que busca transcender a dimensão psicológica do(a) leitor(a) e alcançar a dimensão corporal. O riso e o erotismo antecipam, por assim dizer, a experiência do prazer estético, mas principalmente diminui o poder das interdições e faz avançar em direção à transgressão. O humor presente na trilogia não tem caráter meramente recreativo

e despreocupado, uma vez que as narrativas se detêm sobre questões da existência, dos costumes, da linguagem e, enfim, da produção literária.

A estrutura em abismo — ou *mise-en-abyme* — se forma através das narrativas intercaladas e das máscaras de autoria que se apresentam sobrepostas, levando o(a) leitor(a) a uma viagem vertiginosa. Entre os corredores labirínticos de transtextualidade que são erguidos na trilogia, o percurso tem espaços que se abrem entre o plano real e o ficcional, demolindo seus limites ao mover continuamente os referenciais de um plano a outro. E o resultado é um nivelamento entre os dois tão extremado que o jogo ficcional do *como se* torna-se insuficiente e induz à necessidade de imposição de novas regras para continuidade da leitura: não se deve tomar tudo como certo, mas como duvidoso. Através dessa sofisticação estrutural, a responsabilidade sobre a verdade é posta, inteira e radicalmente, nas mãos do(a) leitor(a), uma vez que as narrativas negligenciam freqüentemente as normas ordinárias do jogo ficcional.

Quando o personagem Karl critica a “mania de infinitude” da escrita de Stamatiou, deparamo-nos com uma linha divisória traçada pela autora entre uma literatura imbuída de questionamentos existenciais e outra centrada nos números das vendas. Uma rejeita qualquer perturbação no(a) leitor(a), ao passo que a outra a abraça calorosamente, e nesse movimento está a via escolhida pela autora para erotizar sua obra, se aceitarmos junto com Bataille (cf. 2004:48) que o erotismo pressupõe um desequilíbrio do ser resultante do momento em que ele se põe conscientemente em questão quando almeja dissolver-se na experiência erótica. Na trilogia, a literatura se aproxima da experiência do erotismo não apenas pela busca do prazer, da beleza e da sedução, mas também da interpenetração de diversos discursos e linguagens, pois, como nos lembra Bataille (2004:202) “o sentido último do erotismo é a fusão”.

A trilogia erótica representa, na produção literária de Hilda Hilst, o momento mais contundente de militância artística contra a mediocridade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. *Indústria cultural e sociedade*. 3ª. ed. Trad. Julia E. Levy et al. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria da literatura*. 8a. ed. Coimbra: Almedina, 1994.

ALENCAR, José de. *O demônio familiar*. São Paulo: Martin Claret, 2005.

ALEXANDRIAN, (Sarane). *História da literatura erótica*. 2a. ed. Trad. Ana Maria Scherer e José Laurênio de Mello. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

ANDRADE, Oswald de. *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*. 3ª. ed. São Paulo: Globo, 2001.

ARETINO, Pietro. *Pornólogos I*. Trad. José Manoel Bertolote. São Paulo: Degustar, 2006.

_____. *Sonetos luxuriosos*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

ARISTÓTELES. Poética. **In:** *A Poética Clássica: Aristóteles, Horácio, Longino*. 5ª. ed. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1992, pp.15-52.

AUERBACH, Erich. *Introdução aos estudos literários*. 2ª. ed. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1972.

A vida de Lazarillo de Tormes: de suas fortunas e adversidades. Trad. Roberto Gomes. Porto Alegre: L&PM, 2005.

AZEVEDO FILHO, Deneval Siqueira de. *Holocausto das fadas: a trilogia obscena e o camelo bufólico de Hilda Hilst*. São Paulo: Annablume : Edufes, 2002.

BAGNO, Marcos. *Dramática da língua portuguesa: tradição gramatical, mídia e exclusão social*. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 4a. ed. Trad. Yara Frateschi. São Paulo: Hucitec, 1999.

_____. *Questões de literatura e de estética*. 4a. ed. Trad. Aurora F. Bernadini et al. São Paulo: Unesp, 1998.

BAL, Mieke. Reflections on reflection: the mise en abyme. **In:** *On meaning-making: essays in semiotics*. Sonoma, CA: Polebridge Press, 1994, pp.45-58.

- BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Trad. Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 2004.
- _____. *História do olho*. Trad. Eliane Robert Moraes. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- BECHARA, Evanildo. *Moderna Gramática Portuguesa*. Rio de Janeiro: Lucerna, 1999.
- BENASSE, P. Roberto. *Dicionário Jurídico de bolso*. 2a. ed. Campinas: Bookseller, 2002.
- BENTO XVI. *Deus é amor*. São Paulo: On Line Editora, 2005.
- BERGSON, Henri. *Le rire: essai sur la signification du comique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1964.
- Bíblia Sagrada*. Trad. João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969.
- BORNHEIM, Gerd. Filosofia do Romantismo. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1993. pp.75-111
- BOYER, Jean Baptiste de. *Teresa filósofa*. Trad. Carlota Gomes. Porto Alegre: L&PM, 2000.
- BRANCO, Lúcia Castello. *O que é erotismo*. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- Cadernos de literatura brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Sales, nº 8, outubro de 1999.
- CALAS, Frédéric. *Le roman épistolaire*. Paris: Nathan, 1996.
- CÂMARA JR., Joaquim Mattoso. *Dicionário de Filologia e gramática referente à língua portuguesa*. 3ª. ed. São Paulo: J. Ozon, 1968.
- CAPELÃO, André. *Tratado do Amor Cortês*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- CATONNÉ, Jean-Philippe. *A sexualidade ontem e hoje*. Trad. Michèle Iris Koralek. 2a. ed. São Paulo: Cortez, 2001.
- CHEVALIER, J. e GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.
- CRETELLA JÚNIOR, José e CINTRA, Geraldo de Ulhôa. *Dicionário latino-português*. 7ª ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1956.

DEJEAN, Joan. A politização da pornografia: L'école des filles. **In:** HUNT, Lynn (Org.) *A invenção da Pornografia: obscenidade e as origens da Modernidade*. Trad. Carlos Szlak. São Paulo: Hedra, 1999, pp.115-130.

Diccionario básico de la lengua española. Madrid: Ágata, 1998.

Dictionary of English language and culture. Cambridge: Longman, 1992

DUPONT, Florence. *Daily life in Ancient Rome*. Translated by Christopher Woodall. Massachussets: Blackwell, 2001.

FÉLIX, Luciene. *Kierkegaard: a conduta humana e os estágios estético, ético e religioso*. S.d. Disponível em: http://www.esdc.com.br/CSF/artigo_kierkegaard.htm
Acesso: 06/05/07.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. *Dicionário Aurélio básico*. São Paulo: Nova Fronteira, 1988.

FINDLEN, Paula. Humanismo, política e pornografia no Renascimento italiano. **In:** HUNT, Lynn (Org.). *A invenção da Pornografia: obscenidade e as origens da Modernidade*. Trad. Carlos Szlak. São Paulo: Hedra, 1999, pp.49-114.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. 5ª. ed. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. 17ª. ed. Trad. Maria Thereza da C. Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2006.

FREUD, Sigmund. *O caso Schreber: notas psicanalíticas sobre um relato autobiográfico de um caso de paranóia (dementia paranoides)*. Trad. José O. de A. Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.

_____. *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

GOFF, Jacques Le. *O Deus da Idade Média*. Trad. Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

GONZAGA, Tomás Antônio. *Marília de Dirceu*. Porto Alegre: L&PM, 1998.

GOULEMOT, Jean-Marie. *Esses livros que se lêem com uma só mão*. Trad. Maria Aparecida Corrêa. São Paulo: Discurso Editorial, 2000.

GUINSBURG, J. (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

- HILST, Hilda. *O Caderno Rosa de Lori Lamby*. 2ª. ed. São Paulo: Globo, 2005.
- _____. *Contos d'escárnio: textos grotescos*. 2ª. ed. São Paulo: Globo, 2002a.
- _____. *Cartas de um sedutor*. 2ª. ed. São Paulo: Globo, 2002b.
- _____. Hilda Hilst: "Não tenho alegria de ser brasileira". Suplemento Cultural do Diário Oficial do Diário de Pernambuco. Recife, outubro de 1995, pp.10-12. Entrevista concedida a William Amorim.
- _____. *Das sombras*. Cadernos de literatura brasileira. São Paulo: Instituto Moreira Sales, nº 8, outubro de 1999, pp.25-41.
- HUGO, Victor. *Notre-Dame de Paris*. Paris: Bookking International, 1993.
- HUNT, Lynn (Org.). *A invenção da Pornografia: obscenidade e as origens da Modernidade*. Trad. Carlos Szlak. São Paulo: Hedra, 1999.
- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996, vol. 1.
- JACOB, Margaret C. O mundo materialista da pornografia. In: HUNT, Lynn (Org.) *A invenção da Pornografia: obscenidade e as origens da Modernidade*. Trad. Carlos Szlak. São Paulo: Hedra, 1999, pp.169-215.
- JMG. Les genres épistolaires. In: *Dictionnaire International des Termes Littéraires*. S.d. Disponível em: <http://www.ditl.info/arttest/art1564.php> Acesso: 18/09/06.
- JOST, François. Le roman épistolaire. In: *Dictionnaire International des Termes Littéraires*. S.d. Disponível em: <http://www.ditl.info/arttest/art1564.php> Acesso: 18/09/06.
- KIERKEGAARD, Søren. *Diário de um sedutor*. Trad. Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, 2004.
- _____. *Either/Or — A fragment of life*. Translated by Alastair Hannay. London: Penguin Books, 2004.
- KLINE, A. S. *Poetry in translation*. S.d. Disponível em: <http://www.tonykline.co.uk> Acesso: 30/06/06.
- KOTHE, Flávio René. *A narrativa trivial*. Brasília: Editora UnB, 1994.
- LACLOS, Choderlos. *Les liaisons dangereuses*. Paris: Châine Maxi-Livres, 1995.
- LAPLANCHE, Jean. *Vocabulário de psicanálise Laplanche e Pontalis*. 4ª. ed. Trad. Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LAWRENCE, D. H. *O Amante de Lady Chatterley*. Trad. Rodrigo Richter. 4a. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1980.

_____. *Lady Chatterley's Lover*. London: Penguin Books, 1993.

LEITE, Lígia C. M. *O foco narrativo*. 5a. ed. São Paulo: Ática, 1991.

LIMA, Luiz Costa. *Sociedade e Discurso Ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

_____. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LISPECTOR, Clarice. *Uma Aprendizagem, ou O livro dos prazeres*. 19ª. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

MATTOS, Laura. *Diários de ex-prostitutas viram fenômenos de venda*. Folha de São Paulo. São Paulo: 03/09/06. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u64007.shtml> Acesso: 20/10/06.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1999.

MORAES, Eliane R. e LAPEIZ, Sandra M. *O que é pornografia*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

MORAES, Eliane Robert. *Lições de Sade: ensaios sobre a imaginação libertina*. São Paulo: Iluminuras, 2006.

NUNES, Benedito. A visão romântica. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1993, pp. 51-74.

OLIVA NETO, João Angelo. *Falo no Jardim: priapéia grega, priapéia latina*. São Paulo: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

OLIVEIRA, Clenir Bellezi de. *Arte literária brasileira*. São Paulo: Moderna, 2000.

OVÍDIO. *Arte de amar*. Trad. Natália Correia e David Mourão-Ferreira. São Paulo: Ars Poetica, 1997.

_____. *Amores*. In: The Latin Library. S.d. Disponível em: <http://www.thelatinlibrary.com/index.html> Acesso: 15/10/06.

_____. *Amores*. Trad. Antonio Ramíres de Verger. Madrid: Alianza Editorial, 2001.

PAES, José Paulo. *Poesia erótica em tradução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PARATORE, Ettore. *História da literatura latina*. Trad. Manuel Losa. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.

PÉCORA, Alcir. Nota do Organizador. **In:** HILST, Hilda. *Contos d'escárnio: textos grotescos*. 2ª. ed. São Paulo: Globo, 2002a, pp.5-8.

PELLEGRINI FILHO, Américo. *Literatura folclórica*. 2ª. ed. São Paulo: Manole, 2000.

PLATÃO. O Banquete. **In:** *Diálogos*. Trad. José Cavalcanti de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1987, pp. 1-53.

Petit Larousse illustré. Paris: Librairie Larousse, 1980.

Revista Língua Especial: sexo e linguagem. São Paulo: Segmento, Ano I, junho de 2006.

QUEIROZ, Vera. *Hilda Hilst: três leituras*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2000.

RIBEIRO, Leo Gilson. Apresentação. **In:** HILST, Hilda. *Ficções*. São Paulo: Quíron, 1977.

ROCHA FILHO, Rubem. *Anjo ou demônio, malandro ou herói: aspectos do negro na dramaturgia brasileira*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1998.

ROCHA, Zeferino. *Paixão, violência e solidão: o drama de Abelardo e Heloísa no contexto cultural do século XII*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 1996.

SADE, Marquês de. *A filosofia na alcova ou Os preceptores imorais*. 2ª. ed. Trad. Augusto C. Borges. São Paulo: Iluminuras, 2000.

SILVA, Luiz. *Poesia erótica nos Cadernos Negros*. S.d. Disponível em: <http://www.quilombhoje.com.br/ensaio/cuti/ensaioCuti.htm> Acesso: 16/12/06.

STALLONI, Yves. *Os Gêneros Literários*. 2ª. ed. Trad. Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Difel, 2003.

SURFISTINHA, Bruna. *O doce veneno do escorpião*. São Paulo: Panda Books, 2005.

VEYNE, Paul. *A elegia erótica romana: o amor, a poesia e o Ocidente*. Trad. Milton M. do Nascimento e Maria das Graças de S. Nascimento. São Paulo: Ática, 1985.

VICIANA, Daniel. *Introduction à la littérature épistolaire*. S.d. Disponível em: <http://www.acreunion.fr/pedagogie/lyvergerp/FRANCAIS/Epistolaire/Intro.htm> Acesso: 18/09/06.

ZIMA, Pierre V. Literatura e sociedade: para uma sociologia da escrita. **In:** VARGA, A. Kibédi. *Teoria da literatura*. Trad. Tereza Coelho. Lisboa: Presença, 1981, pp. 237-251.